

Nietzsche als Künstler

Von Dr. Erich Eckertz





Nietzsche als Künstler

Von

Dr. Erich Eckertz



C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck München 1910

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

Verzeichnis des Inhalts

1. Überblick

Die langsam aufgedämmerte Erkenntnis, daß der Dichter des Zarathustra weder ein Halbgott noch ein Wahnsinniger gewesen ist, wird noch heute mehr in einem dunklen Weiterspinnen seiner Zukunftsträume zurückgehalten als zu einer unabhängigen Charakteristik seines Wesens und seines Werkes weitergebildet. Nietzsches starke Neuerungsgabe und sein Streben über sich hinaus haben dazu verleitet, daß man über dem emsigen Wucher mit seinem Pfunde vielfach vergißt, es vorerst in seiner Persönlichkeit, seiner Herkunft und seinen geistigen Nachbarschaften anzulegen. Gegenüber seiner Zukunft und seinem Wollen wird es sich, etwas roh ausgedrückt, um sein Werden und sein Können handeln müssen. Nietzsche als Künstler — die Bezeichnung mag manches für sich haben, soweit überhaupt diese Werke, aus denen wir bald die lehrhafte Schlagkraft eines sächsischen Eiferers, bald das feine Seelentasten eines volklosen Spätlings herausfühlen, unter dem schmalen Dache eines einzigen Begriffes Platz finden können. — Offenkundig drückt sich Nietzsches Künstlertum aus in der dichterischen Form, deren Bildkraft ans Visionäre grenzt, deren scherzende Leichtigkeit zu tanzen versteht, deren Klanggewalt mit der Musik wetteifert. Unter der künstlerischen Hülle offenbart sich Nietzsche auch in dem Kern seines Werkes als Künstler: er ist es durch den unbändigen Spieltrieb, welcher die Werte von den Jahrtausenden

loslöst und in ein dichterisches Jenseits treibt, wo der Künstler sie verbildlicht bis zur verzerrenden Karikatur, wo er sie vernichtet mit dem Spotte stärkster Männlichkeit, wo er neue Werte ersinnt und zusammenfügt mit der Phantasie des Musikers. Auf die Wolken, sagt Nietzsche selbst einmal, setzen wir unsere bunten Bälge und nennen sie dann Götter und Übermenschen. „Ich kenne keine andere Art, mit großen Aufgaben zu verkehren, als das Spiel" — ist seine letzte Erkenntnis. Zu ihr führt ein langer aussichtsreicher Anstieg.

An die Gipfel des Engadin gelangt Nietzsche aus dem waldigen Hügellande Thüringens. Die Psychologie seines Überdeutschtums würde in der Luft schweben, wenn man sie nicht durch eine Einkehr in die stammliche Heimat nach unten festlegte. Dieser Anfangsweg führt an einen Unterstrom seines Wesens, an den geheimsten Tonfall seiner Kunst. Die Röckener Pfarre, die Naumburger Kindheit, die neun Jahre Schul-Pforta, das Leipziger Studium — sie haben dem später Heimatlosen, der als der gute Europäer sich außer und über der Nation fühlte, das Wesen der Heimat auf den bewegten Pfad mitgegeben. Gerade Nietzsches Gabe zum Weltbürgertum, zur Fremdländerei hat den rückwärtigen Halt im sächsisch-thüringischen Lande, das von jeher, mit dem slavischen Wesen durchsetzt, die Grenze zwischen Deutschland und Europa verwischte, dem tschechischen Eifer wie der französischen Eleganz zuneigte. Dafür spricht Leibniz und das galante Leipzig, vor allem Lessing, dessen französische Tugenden Nietzsche liebt, nicht zuletzt Richard Wagner, zu dessen Vollendung Paris beitrug, auch er ein schweifender und eifernder Sachse. „Absurd spannend

wie ein Pariser Romancier," schreibt nach dem Urteil seines Lehrers Ritschl schon der Leipziger Student Nietzsche die trockenste Textkritik; „rechtes Leipziger Allerlei" nennt er ein Gericht gemischtester Dinge, das er erfolglos seinem Lehrer als erstes Buch vorschlägt. Nietzsche freilich ist weit übernationaler und schwebender als alle seine Landsleute, darin das Kind einer neuen Zeit und zudem noch ein Fremdling vom Vater her.

Aber deutsch im Grunde und eng verwachsen mit dem deutschen Geistesleben ist Thüringen stets gewesen, vor allem seit den Tagen der Reformation. Martin Luther und Richard Wagner, weit entfernte Welten, sind die Vorzeichen Nietzsches von der Geburt der Tragödie über den Zarathustra bis zum Antichristen. Sie hat er trotz aller Abkehr nicht aus dem Gesichtskreise bannen können. Es ist nachzuweisen und an den verschiedenartigsten Künstlern und Denkern zu veranschaulichen, daß bei aller Eigenart und Neuheit des Genies auch an Nietzsche Stammgegebenes haftet, welches geeignet ist, neue Gesichtswinkel zu stellen und sein Wesen als weniger unerhört und unverständlich zu offenbaren. Soweit aus dem Gesamtantlitz einzelne Züge herausgerissen werden können, seien genannt: das starke Predigertum, welches im Heimatlande des Protestantismus von Luther über Lessing bis Nietzsche in der Pfarre seinen Halt hat und im Tone des Zarathustra noch einmal mit aller Macht durchdringt; neben dem Prediger der sächsische Schulmeister, dessen Erziehungseifer die neuernde Didaktik liebt, dessen Bildungsdrang und Beweglichkeit sich erst im Vielwissen des Gelehrten und in halb ästhetischen, halb wissenschaftlichen Experimenten recht wohl fühlt; neben dem Reformieren

aus ethischem und didaktischem Antrieb das Protestieren in der Sphäre des denkenden Geistes, das Umwerten des Individuums, das vor Nietzsche, wenn auch weniger spielerisch, sich schon Fichte vorsetzte; das Umwerten in der Sprache, in der Musik; ein Revolutionieren, das Nietzsche selbst einmal als heimatlich empfindet, wenn er Sachsen und Thüringen als die gefährlichste Gegend in Deutschland bezeichnet und der Meinung ist, daß es nirgends mehr geistige Rührigkeit und Freigeisterei gäbe.

Wenn in diesem stammlichen Motiv das Machtmenschliche, das Fortissimo in Nietzsches Kunst aus der Ferne vorklingt, so deuten die romantischen Reize vor allem bei Novalis, Schumann und Wagner Nietzsches feinen Verfall und verführerische Überreife in ferner Ähnlichkeit an. Die Nuancenlust, das Schwelgen in unbetretenen Grenzgebieten, das unbestimmte Schleichen und Tasten hören wir aus Nietzsches Worten wie aus Wagners Tönen; es ist schon, wenn auch unbefangener, in Novalis und Schumann angesagt. Nietzsche selbst bezeichnet einmal sein Gemisch von Dekadencereizen und spielerischer Unbestimmtheit als heimatlichen Besitz, wenn er es auch etwas sensationell zum Ausdruck bringt: mit seinem Landsmann und Lehrer Ritschl glaubt er sich eins „in der angenehmen Verdorbenheit, die uns Thüringer auszeichnet; wir ziehen selbst, um zur Wahrheit zu gelangen, noch die Schleichwege vor". — Die Allbeseelung durch die Musik, das Spielen auf der Sprache, das wollüstige Schwelgen in der kleinen Feinheit — diese Wesenszüge des Künstlers Nietzsche bekommen erst im Bereiche der heimatlichen Luftschicht volles Leben. Ihrem Einflusse kommt die vererbte Art zu Hilfe. Nietzsche ist durch beide

Eltern das Kind einer Pfarrergeneration. Aber während diese von der Mutter her in ungeschwächter Kraft und Deutschheit wirkt, scheint die polnische Herkunft der väterlichen Ahnen Nietzsches vornehme Haltung zu stützen, seiner Askese die Eleganz beizugeben. Zweifellos ist ihm vom Vater die Leidenschaft der Musik, die zarte und vergängliche Feinheit, der „morbide Reiz" mitgegeben, von der Mutter eine schwer zerstörbare Lebenskraft, die ihn befähigt, gegen die Gifte des Verfalles sein Werk bis zuletzt siegreich durchzusetzen.

Der ererbte Urbestand in Nietzsche wird vorerst durch die Umkreise der Frühzeit gestärkt und weitergebildet. Die religiöse Jugend hält noch die Streifzüge des späteren Freigeistes in unabänderlicher Richtung. Schon das Kind macht aus dem Tischgebet ein Kunstwerk der Inbrunst. Der Knabe schwelgt im Kirchenlied, singt Bibeltexte mit phantastischer Klavierbegleitung, schreibt über Kinderspiel lehrhafte Büchlein; der Schüler wird der Romantik gewonnen. Er liest Jean Paul und Sterne, er schwärmt für Novalis, vor allem für Hölderlin; er dichtet in ihrer Weise; er macht Lieder und Stücke, die bald an Schumann gemahnen, bald den hymnischen Urton erklingen lassen, später sich in Wagner verstricken, dessen Tristan den Sechzehnjährigen erobert. Derselbe Jüngling ahnt prophetisch eine verworrene und bunte Zukunftssprache und empfindet instinktiv richtig den Gegensatz in Goethes „tiefen und goldklaren Gedanken" wie später in Kellers saftiger Kleinwelt. Er neigt, wenn auch anfangs ungern, zu Heinrich Heine, dessen „süße und leidenschaftliche" Lyrik, dessen Witz er im Ecce homo als unerreicht in der Weltliteratur bezeichnet. Aber er wird kein romantischer

Epigone. Die Antike nimmt er auf neue und eigene Art in Besitz, nicht nur in dichterischen Gestalten, die zwischen Empedokles und Diogenes Laertius sich bewegen, und im seelischen Gehalte, den er mit seinem eigenen Wesen erfüllt und als dionysisch empfindet, auch in der Form, die ihn von Demosthenes bis Cicero anreizt. „Guter lateinischer Stil“ war die Vorliebe des Sekundaners; er lebt noch in dem Deutsch des Baseler Professors. Hier hat der Stilist Schopenhauer mitgewirkt. Er aber, in Gemeinschaft mit Wagner, hat als der Philosoph der Kunst des Leipziger Studenten künstlerische Triebe erst zur ganzen Entfaltung gebracht. Mit Wagner beginnt für Nietzsche auch die Einwirkung des Erlebnisses. Er ist sein erstes und größtes. Aber auch die kleinsten und fernsten finden Aufnahme in Nietzsches überempfindlicher Seele und schwingen mit in der Dichtung. Er durfte sagen, daß hinter jedem Satze des Zarathustra ein persönliches Erlebnis stünde. Dem Erlebnis als seelischem Leide ist für Nietzsche die unheimliche Begleitung der körperlichen Qual beigegeben. Auch diese verfeinert ihn und gibt ihm ein neues Tastvermögen, eine neue Sehschärfe. Sein ruheloses Wandern zwischen den Alpen und Italien fügt als Außenkraft die Landschaft hinzu; ihre Darstellung weiß er sich gelegen, während er fühlt, daß ihm die Nachbildung des Menschen versagt ist. Ein gründlicher Gang in die Landschaft Zarathustras, welche von der Riviera bis an das Engadin reicht und auch den deutschen Norden im Hintergrund verrät, ist geeignet, des Dichters fragwürdige Werte und Gestalten aus der Art der Natur abzuleiten. Weiter spannen sich Nietzsches Kreise über das moderne Geistesleben im weitesten Sinne:

über Frankreich, das er von den Provençalen über die großen Moralisten bis an die neuen Pariser in sein Wesen umsetzt; über Italien, dessen große Vergangenheit ihm die Renaissanceideale, den Rückhalt zum Übermenschen gibt; endlich über die ganze Erde, die er in der Lust am geistigen Abenteuer, an der bunten Fremdländerei von Japan bis Mexiko, von Afrika bis Island in seine dichterische Welt zieht.

Die verwickelte Umwelt ist nur bedeutungsvoll als innerer Besitz des Künstlers Nietzsche. Die Grundzüge seines Wesens scheinen erst als ureigenes Gut so recht seltsam und unvergleichlich. Nietzsches Künstlerauge sieht nicht nur in die veränderliche Welt, sondern auch in sein unwandelbares Innere. „Zarathustras Auge hatte sich nach innen gekehrt, gleich als ob es in weite Fernen sähe.“ In diesen weiten Fernen sieht schon der Knabe Nietzsche die Utopie des Übermenschen. Eine Vision ist die Geburt der Tragödie. Aber die ganze Bildkraft und Gleichnisfülle Nietzsches kommt erst in der symbolischen Dichtung des Zarathustra zur Reife. Es ist fruchtbar zu machen, was Zarathustra selbst sagt: „Auf jedem Gleichnis reitest du hier zu jeder Wahrheit.“ Zwischen dem „häßlichsten Menschen“ und den „Taranteln“, zwischen dem „freiwilligen Bettler“ und den „Töchtern der Wüste“ bewegt sich ein gespensterhaftes Rätselspiel, welches eine geborene Gestalt vermissen läßt, aber ein heißes Scheinleben bis in die kleinsten Satzglieder bringt. Die Gedanken und Empfindungen des Dichters werden bald mit dem animalen Leben ausgestattet, bald in der Natur lebendig gemacht. Die Gleichnisse und Rätsel, wiewohl an der Bibel und an Homer geschult, sind doch in ihrer

unheimlichen Beweglichkeit, in ihrer fratzenhaften Form, in der Grelligkeit der Farben, unter denen Zarathustra das „tiefe Rot und das heiße Gelb" liebt, so neu und unerhört, daß man an Böcklin, vor allem an Max Klinger denken muß, dessen Radierungen zu einem fruchtbaren Vergleiche mit Zarathustras Sprüchen anreizen.

Das Bild als Karikatur führt auf den Scherz, an die helle Bosheit, an die tanzende Leichtigkeit der Gedanken und der Sprache. Sie geben, indem sie in Nietzsches Spiel einweihen, neue und tiefe Aufschlüsse. Die Possen des Zarathustra, seine riesenhaften Scherze sind, wie Nietzsche oft betont, ein Spiel wider die eigene Seelenqual, die sie mit goldenen Brücken überwinden sollen. Sie wurzeln aber auch in der tiefen Erkenntnis der Dinge, so daß dem Vernichtungsspiele Nietzsches neben dem Gefühlswert eine blitzartige Seelenkunde eigen ist. Darin ist Nietzsche ein Geistes- und Seelenverwandter Hamlets, mit dem ihn auch die Schwäche im Positiven, das tragische Ende im tanzenden Spiele bindet. Es ist nachzuweisen, daß Nietzsche die Bosheit und das Lachen nicht nur ausgerufen, sondern auch sein Wesen und Werk bis in den Kern damit erfüllt hat. Die vernichtende Satire der Straußiade, die nach der braven Frühzeit unbändig losbricht, zeigt mehr die Prügelderbheit des deutschen Schulmeisters als die bedachte Schärfe einer späten Kultur. Ihr ergibt sich der Aphoristiker Nietzsche als Anbeter der Franzosen und Verehrer Heines. Er kann die naturgegebene Feinheit in wirksame Sprüche und Pfeile zuspitzen, ohne freilich das „Genie des Herzens" zum Schweigen zu bringen. Weibssprüchlein aus dem bunten Schwarme wie etwa dies: „Einige Männer haben

über die Entführung ihrer Frauen geseufzt, die meisten darüber, daß niemand sie ihnen entführen wollte" — geben die Frage auf, ob sie mehr scherzhaft harmlos oder zynisch kühl sind. In den letzten Schriften versteigt sich Nietzsche zu einem vernichtenden Schlußspiel an sich und an der Menschheit. Die Philosophiekritik an den Jahrtausenden verschärft er zur Farce. Er hört mit dem Hammeranschlag die Brüchigkeit des Weltgehirns. Er läßt die Großen als Götzen hindämmern. Er verwendet, indem er Offenbach sublimiert, die Welt als Textbuch einer Operette. Den „Fall Wagner" nennt er selbst Operettenmusik. In einem hohen Übermut, der aber auch die Niederungen des Kalauers nicht meidet, läßt er auf der Varietébühne des hohen Geistes auftreten: Parsifal als Kandidaten der Theologie, Kant als den Chinesen von Königsberg, Schiller als den Moraltrompeter von Säckingen, Liszt als die Schule der Geläufigkeit — nach Weibern . . . sich selbst als Ecce homo und Antichristen, als Hanswurst und Heiligen.

Die verblüffende Macht des Scherzers und Spielers Nietzsche wird veredelt und vereinheitlicht durch die Musik seiner Sprache und seiner Gedanken. Es war ihm nicht gegeben, im Tonwerk seine Größe fruchtbar zu machen, aber Musik ist ihm das erste Bedürfnis, ohne sie das Leben ein Irrtum. Der Ton eines Dudelsacks reicht ihm zum Glück. Nach vier Takten Carmenmusik ist er in Tränen. Er hat die Musik durchlebt und durchlitten von den frühen Hymnen über Romantik und Richard Wagner bis zur Glut und Melodik des Südens, ohne doch die wesensverwandte Kunst Wagners abzustreifen. Aber er hat die Musik in seine Sprache umgesetzt; in ihr erklingt

Musik ganz neu und unerhört, wenn sie auch bald an den schweren Prunk Richard Wagners, bald an die Phantastik Schumanns, zum Schluß an die spitzen Staccati Offenbachs erinnert. Er hat in seiner Sprache alle Arten des Rhythmus, des Klanges, des Zeitmaßes gemeistert. Seine Wortbildungen sind musikalischer Art; musikalisch ist sein Spiel auf der Sprache, bei welchem der Klang gewinnt, was der Sinn verliert. Endlich steht er auch mit den Dingen, wie er sagt, „durch unbewußte Musikrelation in Verbindung“. Die letzten Wertfragen sind ihm von der Musik aus zugänglich und lösbar. Er hört die Wiedergeburt in der Kunst. Er bezeichnet die Geburt der Tragödie als Musik und Flötenkunst, den Zarathustra als Symphonie, die Umwertung als „unerreicht in puncto Orchesterklang“; und hinter der Morgenröte erklingt ihm die Manfredmusik. Wie Nietzsche vom „Willen zur Macht als Kunst“ spricht, so ist auch der Übermensch als Kunst zu bezeichnen. Aus der Umwertung der Werte hört man die Modulationskraft des Phantasten auf dem Klavier, aus der ewigen Wiederkunft den musikalischen Refrain.

Dieser schnelle Überblick läßt die Merkpunkte sehen, von denen aus eine Erkundung des Künstlers Nietzsche möglich wäre.

---

2. Worte Nietzsches über Kunst — als Vordeutung seines Wesens

Es wird gut sein, sich zuvor über Nietzsches Meinungen vom Künstlertum im allgemeinen und dem seinigen insbesondere Klarheit zu schaffen. Da sich in ihnen besonders stark sein Wesen und seine Herkunft ausdrückt, so bezeichnen sie vorweg unsern Weg.

Wenn auch die Gesamtdarstellung aller Ansichten Nietzsches über Kunst als einer Kunstlehre keineswegs zur Erkenntnis seines Künstlertums führt, so gewähren doch viel lichte Bemerkungen aus dem Gestrüpp seiner Ästhetik schnelle und weite Blicke auf das Wesen ihres Schöpfers. Indem wir uns aus der von nahem so augenfälligen Wandelbarkeit der Ansichten Nietzsches heraus begeben, suchen wir über dem Veränderlichen und Zufälligen an ihnen das Bestehende und Wesentliche zu sehen. „Ich brauche die fernen Perspektiven, um gut von den Dingen zu reden“ — sagt Nietzsche selbst einmal. Von dem seelischen und geistigen Ruhepunkt aus, den er sich, in Italien und den Alpen, nach der Baseler Unzeitgemäßheit gönnte, hat er die unbefangensten Umblicke getan, nicht nur sich im Auge gehabt wie in dem ästhetischen Ausruf der „Geburt der Tragödie“ und seiner Krönung im „Willen zur Macht“, sondern auch an gegensätzlichen Arten die seinige unbewußt beleuchtet und bewertet.

Unter der bezeichnenden Überschrift: „Was man von der Kunst will“ — spricht Nietzsche in den „Vermischten Meinungen und Sprüchen“ die Worte: „Der Eine will

vermittelst der Kunst sich seines Wesens erfreuen, der Andere will mit ihrer Hilfe zeitweilig über sein Wesen hinaus, von ihm weg. Nach beiden Bedürfnissen gibt es eine doppelte Art von Kunst und Künstlern." Ganz ähnlich stellt er ein ander Mal gegenüber die Kunst „als Überschuß einer weisen harmonischen Lebensführung" und „jene barbarische wenn noch so entzückende Aussprudelung hitziger und bunter Dinge aus einer chaotischen Seele". Wenn auch derartige Unterscheidungen nur einen Teil des Wesens treffen, so kann doch nicht zweifelhaft sein, daß Nietzsche mit dem Streben des Künstlers über sich hinaus und der Aussprudelung bunter Dinge aus einer chaotischen Seele seinen eigenen Grundzug berührt. Nennt er doch selbst einmal seine Werke „Abbilder eines leidenden, unvollständigen, der nötigsten Organe kaum mächtigen Geschöpfes", und sich selbst: „im Ganzen merkwürdig, schwebend, erschüttert, voller Fragezeichen". „Die schwerste und letzte Aufgabe des Künstlers" — sagt Nietzsche in dem Gefühl, ihr ferne zu stehen, „ist die Darstellung des Gleichbleibenden, in sich Ruhenden, Hohen, Einfachen, vom Einzelreiz weit Absehenden." Im geheimen Zusammenhange mit diesem Gedanken macht Nietzsche später, in der „Fröhlichen Wissenschaft" die klare und für ihn selbst so bedeutsame Trennung: „In Hinsicht auf alle ästhetischen Werte bediene ich mich jetzt dieser Hauptunterscheidung: ob das Verlangen nach Starrmachen, Verewigen, nach Sein die Ursache des Schaffens ist oder aber das Verlangen nach Zerstörung, nach Wechsel, nach Neuem, nach Zukunft, nach Werden." In den Skizzen für den „Willen zur Macht" endlich gibt er als Gegensatz zum „Apollinischen" eine Deutung

des „Dionysischen", welche durchaus seiner eigenen Art gerecht wird, ohne mit dem Eifer seines Erstlings das griechische Wesen zu berühren und zu verwirren: „Mit dem Wort apollinisch", sagt er da, „ist ausgedrückt: der Drang zum vollkommenen Für-sich-sein, zum typischen Individuum, zu allem, was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht. Mit dem Wort dionysisch dagegen ist ausgedrückt: ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, über den Abgrund des Vergehens; das leidenschaftliche schmerzliche Überschwellen in dunklere, vollere, schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesamtcharakter des Lebens; das Einheitsgefühl der Notwendigkeit des Schaffens und Vernichtens." Einfacher und einleuchtender ist ein Grundtrieb des Künstlers Nietzsche nicht auszudrücken und in Gegensatz zu bringen. „Wird hier eigentlich ein Ideal aufgerichtet oder eins abgebrochen?" — Dieses bei Nietzsche oft wiederkehrende Wort bezeichnet eben das Wesen des Fragestellers. Wenn in der „Fröhlichen Wissenschaft" „schöpferische Kraft" und „Geschmack" gepaart werden und gesagt wird, daß man mit diesem über jene hinauswachsen könne, so denken wir an die aufschlußreichen Worte in einem Briefe an Peter Gast: „Ich habe einen ‚Geschmack', aber keine Gründe, keine Logik, keinen Imperativ für diesen Geschmack"; oder später einmal: „Wir wissen unsere Werte, wie wir sie stark genug empfinden, nicht recht mehr zu begründen". Aus diesem Teilmangel macht Zarathustra eine vornehme Tugend: „Warum? sagte Zarathustra. Du fragst warum? Ich gehöre nicht zu denen, welche man nach ihrem Warum fragen darf. Ist denn mein Erleben von gestern? Das

ist lange her, daß ich die Gründe meiner Meinungen erlebte." Wo Nietzsche dem „derben Tatsachensinn" und der Griffsenergie eines Anderen seine eigene „Skepsis" und „Phantastik" gegenüberstellt, läßt er an eine ästhetische Antithese des „Willens zur Macht" denken: „Der Sinn und die Lust an der Nuance (— die eigentliche Modernität), an dem, was nicht generell ist, läuft dem Triebe entgegen, welcher seine Lust und Kraft im Erfassen des Typischen hat: gleich dem griechischen Geschmacke der besten Zeit." Dem schöpferischen Erfassen des Typischen hat Nietzsche immer fern gestanden, die Kunst der Nuance dagegen in einem Teil seines Wesens gepflegt; insofern ist er eigentlich modern und gänzlich ungriechisch.

Dieser flüchtigen Absteckung nach außen hat ein Einblick in Herkunft und Ordnung der Kunst im Sinne Nietzsches zu folgen. „Die ganze Moral", — zu diesem Ergebnis kommt Nietzsche im „Jenseits von Gut und Böse", — „ist eine beherzte lange Fälschung, vermöge deren überhaupt ein Genuß im Anblick der Seele möglich wird. Unter diesem Gesichtspunkte gehört vielleicht viel mehr in den Begriff Kunst hinein, als man gemeinhin glaubt". Diese Erweiterung des Kunstbegriffes auf die Moral als ein idealisierendes Spiel findet sich, wenn auch umgedreht, noch einmal in der „Genealogie der Moral": „Die Künstler waren zu allen Zeiten Kammerdiener einer Moral oder Philosophie oder Religion." Ähnlich heißt es schon in der „Morgenröte": „Die Philosophen, eine Gattung, in der sich religiöse und künstlerische Kräfte beisammen vorfinden, doch so, daß etwas Drittes, die Lust am Demonstrieren noch daneben Platz hat"... Nietzsche hat das Gefühl, daß sich der Kunst „religiöse

Gefühle ans Herz legen"; schon in den ersten Aphorismen heißt es, daß Weihrauchduft und Kirchenschatten an ihr hangen geblieben seien. Religiöse und lehrhafte Urzustände findet Nietzsche in der Kunst. Ist er doch selbst durch Herkunft und Geistesart ein Prediger und Lehrer. „Denn zuletzt bin ich ein Lehrer. Der Trieb des Lehrens ist stark in mir; meine Schriften könnten ein guter Köder sein" — sagt Nietzsche in einem Briefe an Peter Gast. Den Zarathustra nennt er selbst eine „wunderbare Art von Moralpredigten" und den Verfasser einen „poète-prophète". Ja, er versteigt sich sogar dazu, die „homines religiosi mit unter die Künstler zu rechnen als ihren höchsten Rang. . . Das ‚Leben in Gott', mit diesem Blicke betrachtet, erschiene dabei als die feinste und letzte Ausgeburt der Furcht vor der Wahrheit, als Künstler-Anbetung und -Trunkenheit vor der konsequentesten aller Fälschungen, als der Wille zur Umkehrung der Wahrheit, zur Unwahrheit um jeden Preis." Mit dem Wesen der an der Moral orientierten Kunst verbindet Nietzsche ihre bezaubernde und einfangende Kraft. Wie Nietzsche selbst seine Lehre als Köder bezeichnet, so ist es eine Leidenschaft des Zarathustra, mit den Angelhaken seiner Kunst „die schönsten Menschenfische" einzufangen. Die „dämonische Mitteilbarkeit", die zauberhafte Überredungskunst, die Nietzsche bei Wagner von den „Unzeitgemäßen" bis zum „Turiner Brief", bald bewundernd bald bemängelnd, hervorhebt, die hat er selbst im Wesen der Kunst gesucht und in sich verwirklicht. Die mit der Kunst durchtränkte Moral ist jeder Teufelei von Verführung fähig; sie ist die „Circe der Philosophen". Auch die Wissenschaften wären nicht entstanden und groß geworden, „wenn ihnen

nicht die Zauberer, Alchymisten, Astrologen und Hexen vorangelaufen wären als die, welche mit ihren Verheißungen und Vorspiegelungen erst Durst, Hunger und Wohlgeschmack an verborgenen und verbotenen Mächten schaffen mußten" — heißt es in der „Fröhlichen Wissenschaft". Als das „Genie des Herzens", als den „geborenen Rattenfänger der Gewissen" bezeichnet Nietzsche im „Jenseits von Gut und Böse" die Kunst, welche „alles Laute und Selbstgefällige verstummen macht und horchen lehrt, welche die rauhen Seelen glättet und ihnen ein neues Verlangen zu kosten gibt". Wo die ethische Zauberkunst ausschweifend wird, da betritt sie für Nietzsche die Gebiete des Rausches und die Grenzen des Wahnsinnes. In der „Morgenröte" vertritt Nietzsche unter dem Titel: „Bedeutung des Wahnsinns in der Geschichte der Moralität" die für ihn bezeichnende Ansicht, daß bei der „Sittlichkeit der Sitte" neue und abweichende Gedanken, Wertschätzungen und Triebe von den Heiligen des Mittelalters bis auf den heutigen Tag nur unter der Geleitschaft des Wahnsinnes herausbrechen konnten. „Durch den Wahnsinn sind die größten Güter über Griechenland gekommen — sagte Plato mit der ganzen Menschheit. Gehen wir noch einen Schritt weiter", — fährt Nietzsche fort: „allen jenen überlegenen Menschen, welche es unwiderstehlich dahin zog, das Joch irgend einer Sittlichkeit zu brechen und neue Gesetze zu geben, blieb, wenn sie nicht wirklich wahnsinnig waren, nichts übrig, als sich wahnsinnig zu machen oder zu stellen"... Sie denken nur an das, „was eine Verzückung und geistige Unordnung mit sich bringen kann." Sie ersehnen sich „Delirien und Zuckungen, plötzliche Lichter und Finster-

nisse". Ganz ähnlich spricht Nietzsche an einer anderen Stelle vom „Moralischen Irrsinn des Genies" und meint, daß bei einer gewissen Gattung großer Geister die „fruchtbarsten Augenblicke", die „Flüge aufwärts und in die Ferne" ihrer gesamten Konstitution nicht gemäß seien und über ihre Kraft hinausgingen, wodurch denn „jenes ganze Allzupersönliche und Unfreie in Naturen, wie denen Rousseaus und Schopenhauers" entstünde. Nietzsche hätte seinen Namen hinzusetzen können; und wenn man bedenkt, daß er sich selbst zuweilen und bis zuletzt als Heiliger vorkam und die Schöpfung des Zarathustra wie die „Dichter starker Zeitalter" aus der Inspiration ableitete, so wird man wissen, an wen er bei jenem mit Verzückung begleiteten Gesetzesbruch gedacht haben muß.

Dem religiösen Rausche, für den er durch Herkunft und Anlage empfänglich ist, hat Nietzsche als den Urantrieb zur Kunst den seiner ästhetischen und philologischen Bildung angepaßten dionysischen Rausch beigegeben. Man hat zu einseitig, und mehr bestimmt durch Nietzsches Frühwerk als durch Nietzsches Wesen in den Vordergrund gestellt, mit welch geistigem Aufwand und seelischer Inbrunst der Schöpfer der „Geburt der Tragödie" dem dionysischen Triebe der antiken Tragödie und dem Musikdrama Richard Wagners ein gemeinsames Leben einhauchen will und somit letzten Endes auch seine eigene Art als Gegenspiel des Sokrates aus dem Instinkte des Rauschgottes abzuleiten gedenkt. In Wirklichkeit hat der mit den feinsten Reizen der Dekadenceromantik durchsetzte sächsische Pfarrerssohn jenen Dionysos nur mit eigenem Leben erfüllt und mit dem Urbilde wenig gemein. Obwohl Nietzsche im „Ecce homo", rückblickend auf „Richard

Wagner in Bayreuth" darauf hinweist, daß das ganze Bild des dithyrambischen Künstlers das des präexistenten Dichters des „Zarathustra" sei, „ohne einen Augenblick die Wagnersche Realität auch nur zu berühren", so wäre auch hier ein weiter und trostloser Weg aus der griechischen Begriffswelt an den Ursprung der Kunst Nietzsches zu begehen. Der Erkenntnis zugänglicher erscheint Rausch und Spiel als Grundtrieb der Kunst in einem weiten, wenig beachteten Ausblick der „Geburt der Tragödie", nämlich in der Gegenüberstellung von Dionysos und Hamlet. Beide haben einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben erkannt und es ekelt sie zu handeln; sie können die Welt, die aus den Fugen ist, doch nicht wieder einrichten. Die scharfe Erkenntnis überwiegt das Motiv zum Handeln. Hier, in der höchsten Gefahr des Willens naht sich als Zauberin die Kunst. Sie vermag die Ekelgedanken über das Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben läßt. So entsteht „das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden. Der Satyrchor des Dithyrambus ist die rettende Tat der griechischen Kunst."

In den letzten Jahren, als Nietzsche sich noch einmal zu dem Glauben aufschwingt: „Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Verführerin zum Leben, die Erlösung des Erkennenden, des Handelnden, des Leidenden", da steigert er in dem bedeutsamen Abschnitt: „Der Wille zur Macht als Kunst", sich nährend an dem eigenen Kraftüberschuß, der eigenen „Abundanz", jenes dionysische Empfinden zu dem Machtgefühle, dem „Rausch

des Willens" als den Bewegkräften höchster Kunst. Nietzsche, dessen Geschlechtlichkeit, wie es scheint, sich gänzlich in das geistige Schaffen begab, kommt hier zu einer physiologischen Ästhetik, deutet alles künstlerische Zeugen aus dem Lustzustand. „O, wie schwillt es da im Menschen auf! Welches Entzücken! Welches Gefühl von Macht! Wie viel Künstlertriumph im Gefühl der Macht! . . . Der Mensch ward wieder einmal Herr über den ‚Stoff',— Herr über die Wahrheit! . . . Und wenn immer der Mensch sich freut, er ist immer der gleiche in seiner Freude: er freut sich als Künstler, er genießt sich als Macht." „Der Künstler", heißt es an einer anderen Stelle, „liebt allmählich die Mittel um ihrer selbst willen, in denen sich der Rauschzustand zu erkennen gibt: die extreme Feinheit und Pracht der Farbe, die Deutlichkeit der Linie, die Nuance des Tones: . . . Alle distinkten Sachen, insofern sie an die extremen Kraftsteigerungen erinnern, welche der Rausch erzeugt, wecken rückwärts dieses Gefühl des Rausches." Noch in der „Götzendämmerung" sagt Nietzsche ganz ähnlich: „Das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle. Aus diesem Gefühle gibt man an die Dinge ab, man zwingt sie, von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie, — man heißt diesen Vorgang Idealisieren . . . Man bereichert in diesem Zustande alles aus seiner eigenen Fülle: was man sieht, was man will, man sieht es geschwellt, gedrängt, stark, überladen mit Kraft. Der Mensch dieses Zustandes verwandelt die Dinge, bis sie seine Macht wiederspiegeln, — bis sie Reflexe seiner Vollkommenheit sind."

* * *

Gegenüber der extremen Kraft und dem Überschuß an Macht ist für Nietzsche auch der Verfallsreiz des Leidens und die vornehme Feinheit in der Kunst ausgedrückt. Es liegt wie jenes in seiner Natur begründet. Denn neben der Lebenskraft ward ihm eine überempfindliche Zartheit der Seele und der Sinne; und außer dem Predigersohn weiß er sich ein Nachkomme polnischer Edelleute. Sein Begriff des vornehmen Menschen, ein Grundzug seiner Ästhetik und Kunstübung, wird nicht wenig aus diesem Quell genährt. Das Raffinement der Kunst ist ein Ausfluß der körperlichen und seelischen Qual. „Mitten in Martern", sagt er im „Ecce homo" rückblickend auf die Zeit seiner „niedrigsten Vitalität", „besaß ich eine Dialektikerklarheit par excellence und dachte Dinge sehr kaltblütig durch, zu denen ich in gesunderen Verhältnissen nicht raffiniert, nicht kalt genug bin". Dem dionysischen Rausch, dem dithyrambischen Machtgefühl gesellt sich die späte Kunst des „Um die Ecke sehens". „Jene Psychologie des ‚Um die Ecke sehens' ist das eigentliche Geschenk jener Zeit, in der alles sich bei mir verfeinerte." Ganz ähnlich sagt Nietzsche schon in der „Fröhlichen Wissenschaft": „Ich bin allem meinem Elend und Kranksein im untersten Grunde meiner Seele erkenntlich gesinnt, weil dergleichen mir hundert Hintertüren läßt." Die Vornehmheit in der Kunst setzt für Nietzsche einen unbedingten Reinlichkeitsinstinkt voraus. Diesen schon in der Jugend wirksamen Vorzug faßt Nietzsche im „Ecce homo" zu den stolzen Worten zusammen: „Mir eignet eine vollkommen unheimliche Reizbarkeit des Reinlichkeitsinstinkts, so daß ich die Eingeweide jeder Seele physiologisch wahrnehme — rieche. . . Ich

habe an dieser Reizbarkeit psychologische Fühlhörner, mit denen ich jedes Geheimnis betaste und in die Hand bekomme.“ Die Vornehmheit ist weiterhin für Nietzsche eine Zähmung der Leidenschaft: Im „Menschlichen-Allzumenschlichen“ glaubt er später eine gewisse Geistigkeit vornehmen Geschmackes obenauf zu finden gegen eine leidenschaftliche Strömung auf dem Grunde. Sie kann sogar in die Maske flüchten: „Vornehm ist z. B.“, notiert Nietzsche, „der festgehaltene frivole Anschein, mit dem eine stoische Härte und Selbstbezwingung maskiert wird“. So begibt sich die Vornehmheit nach dem ästhetischen Ernst des Tages in Maskenspiel und Tanz. „Ich wüßte nicht, was der Geist eines Philosophen mehr zu sein wünschte als ein guter Tänzer. Der Tanz nämlich ist sein Ideal, auch seine Kunst, zuletzt auch seine einzige Frömmigkeit“ — heißt es in der „Fröhlichen Wissenschaft“, und noch in der „Götzendämmerung“: „Man kann nämlich das Tanzen in jeder Form nicht von der vornehmen Erziehung abrechnen: Tanzen-Können mit den Füßen, mit den Begriffen, mit den Worten.“

Diese Beweggründe der spielenden Vornehmheit und der Verwandlungsreize des Verfalles muß man sich zu den vergewaltigenden Machtgelüsten des Rausches hinzudenken, um ganz zu verstehen, was alles Nietzsche in der Kunst sieht, als Deuter letzten Endes seines Wesens und seines Werkes. In den „Vermischten Meinungen und Sprüchen“ stellt er einmal der „sogenannten eigentlichen Kunst der Kunstwerke“ die Kunst gegenüber, welche „vor allem und zuerst das Leben verschönert, also uns selber den Andern erträglich, womöglich angenehm macht: mit dieser Aufgabe vor Augen mäßigt sie und hält uns

im Zaume, bindet die Unerzogenen an Gesetze des Anstandes und der Reinlichkeit." Die verschönernde Wirkung der Kunst wird in der „Fröhlichen Wissenschaft" zu einer Stilisierung des Lebens gesteigert. Unter dem Titel „Eins ist not" — heißt es dort: „Seinem Charakter ‚Stil geben' — eine große und seltene Kunst! Sie übt der, welcher alles übersieht, was seine Natur an Kräften und Schwächen bietet und es dann einem künstlerischen Plane einfügt, bis ein jedes als Kunst und Vernunft erscheint und auch die Schwäche noch das Auge entzückt. . . . Es ist not, daß der Mensch seine Zufriedenheit mit sich erreiche — sei es nun durch diese oder jene Dichtung und Kunst." Diese Zufriedenheit mit sich besteht für den mit den Dingen in Unfrieden lebenden dionysischen Menschen in der Überwindung der Wirklichkeit durch die Kunst. „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen" — heißt es so bedeutungsvoll im „Willen zur Macht". Über den Verfasser der „Geburt der Tragödie" sagt Nietzsche später: „Niemand würde einer radikalen Verneinung des Lebens, einem wirklichen Neintun noch mehr als einem Neinsagen zum Leben ernstlicher das Wort reden, als der Verfasser dieses Buches. Nur weiß er — er hat es erlebt, er hat vielleicht nichts anderes erlebt! — daß die Kunst mehr wert ist, als die Wahrheit." Ähnlich spricht Nietzsche mit der Weihe des biblischen Tones schon in den „Unzeitgemäßen" von der Heilkraft der Kunst: „Der Tag und der Kampf bricht gleich an, die heiligen Schatten verschweben, und die Kunst ist wieder ferne von uns; aber ihre Tröstung liegt über dem Menschen von der Frühstunde her." Nichts anderes als die dem Dionysos

und dem Hamlet zugeschriebene Erkenntnis der Wahrheit zwingt zur Kunst: „Wir brauchen vielmehr deshalb die Kunst, weil wir gerade angesichts des Wirklichen sehend geworden sind.“ Auf diese Weise erklärt sich die machtvolle Vergewaltigung der Dinge, die Nietzsche im Wesen der Kunst sieht und in sich selbst wirksam fühlt. Unter dem Titel: „Worin wir Künstler werden“ — sagt er in der „Morgenröte“, rückblickend auf seinen Wagnerenthusiasmus: „Wer jemanden zu seinem Abgott macht, versucht, sich vor sich selber zu rechtfertigen, indem er ihn ins Ideal erhebt; er wird zum Künstler daran, um ein gutes Gewissen zu haben“; — und ähnlich schon im ersten Aphorismenband über den „Wahrheitssinn des Künstlers“: „Der Künstler hat in Hinsicht auf das Erkennen der Wahrheit eine schwächere Moralität als der Denker; . . . er will die für seine Kunst wirkungsvollsten Voraussetzungen nicht aufgeben, also das Phantastische, Mythische, Unsichere, Extreme, den Sinn für das Symbolische, die Überschätzung der Person, den Glauben an etwas Wunderartiges im Genius.“ Mit dieser in seiner eigenen Kunst so starken Verwandlungskraft der Idealisierung hat Nietzsche sich seit seiner Baseler Abhandlung: „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne“ immerfort auseinandergesetzt. In der späten Vorrede zur „Geburt der Tragödie“ heißt es sehr bezeichnend: „In Wahrheit, es gibt zu der rein ästhetischen Weltauslegung und Welt-Rechtfertigung, wie sie in diesem Buche gelehrt wird, keinen größeren Gegensatz als die christliche Lehre, welche mit ihren absoluten Mächten jede Kunst ins Reich der Lüge verweist.“ „Das Leben will Täuschung; es lebt von der Täuschung“ —

heißt es an derselben Stelle. „Daß der Charakter des Daseins verkannt werde," — dies erweist sich für Nietzsche als „die tiefste Geheimabsicht hinter allem, was Künstlertum ist." Wo Nietzsche nicht fand, was er brauchte, da hat er es, wie er selbst sagt, sich künstlich erzwungen, zurechtgefälscht, zurechtgedichtet: — „Und was haben Dichter je anderes getan? Und wozu wäre alle Kunst in der Welt da?" Das Wesen des künstlerischen Verwandelns liegt für Nietzsche, seiner Grundnatur gemäß, einmal in der täuschenden Umhüllung und bunten Überfeinerung der Dinge, sodann in ihrer gänzlichen Verdrehung und Erneuerung durch den übermäßigen Spieltrieb. „Ihr müßt die Tugenden leugnen, damit sie die Eurer Abgötter und Ideale nicht in Schatten stellen! Farbige Bilder, wo Vernunftgründe not täten! Glut und Macht der Ausdrücke! Silberne Nebel! Ambrosische Nächte! Ihr versteht Euch darauf, zu beleuchten und zu verdunkeln, und mit Licht zu verdunkeln" — so heißt es in der „Morgenröte". Über sich selbst schreibt Nietzsche einmal die höchst aufschlußreichen Worte: „Das Gefühl, daß es bei mir etwas sehr Feines und Fremdes gebe, daß meine Worte andere Farbe haben als dieselben Worte bei anderen Menschen, daß es bei mir viel bunten Vordergrund gibt, welcher täuscht, — — — ist immer noch der feinste Grad von ‚Verständnis', den ich bisher gefunden habe." Der bunte Vordergrund, die schillernde Oberfläche, die verführerische „Hautlichkeit" . . . das ist für Nietzsche ein Hauptreiz der Kunst. „Alle Menschen der Tiefe", heißt es in der „Fröhlichen Wissenschaft", „haben ihre Glückseligkeit darin, einmal den fliegenden Fischen zu gleichen und auf den äußersten Spitzen der

Wellen zu spielen; sie schätzen als das Beste an den Dingen — daß sie eine Oberfläche haben." So spricht er in den „Vermischten Meinungen und Sprüchen" von den „Schleierphilosophen", dem „bunten Leopardenfell der Metaphysik", der „Maskierung durch die wundervollsten Mittel des Ausdruckes". „Vielleicht, daß es bis jetzt kein stärkeres Mittel gab," lesen wir im „Jenseits von Gut und Böse", „den Menschen selbst zu verschönern, als eben Frömmigkeit: durch sie kann der Mensch so sehr Kunst, Oberfläche, Farbenspiel, Güte werden, daß man an seinem Anblicke nicht mehr leidet." Der künstlerischen Umhüllung der Dinge gesellt sich ihr Betrachten unter einem neuen Gesichtswinkel, ihr spielerisches Umschleichen. „Ich habe es jetzt in der Hand, ich habe die Hand dafür, Perspektiven umzustellen" — sagt Nietzsche im „Ecce homo", wo er die Kunst einer Umwertung der Werte grade für sich in Anspruch nimmt. Schon in den ersten Aphorismen preist er die Schriftsteller, die dadurch, daß sie Unmögliches als möglich darstellen, ein Gefühl von übermütiger Freiheit hervorbringen, „wie wenn der Mensch sich auf die Fußspitzen stellte, und vor innerer Lust durchaus tanzen müßte". Auch Zarathustra umschleicht die Wirklichkeit. „Geht nicht ein vollkommener Weiser gern auf den krümmsten Wegen?" — sagt er. Die Umschweife des Denkens sind für Nietzsche ein Strom, der mit sich selber Verstecken spielt und sich eine kurze Idylle macht. Zu umgehen und zu verstecken ist eine Grundlust des Künstlers. Er entfernt sich von den Dingen, er sieht sie um die Ecke wie in einem Ausschnitt — heißt es in der „Fröhlichen Wissenschaft". Das „Spiel" ist Nietzsches innerstes Wesen und für ihn selbst

beim Überblicken seiner wandelbaren Werte das letzte Ideal. „Ich kenne keine andere Art, mit großen Aufgaben zu verkehren, als das Spiel.“ Dieses Wort des „Ecce homo“ giebt den weitesten Überblick über Nietzsches Wesen und Werk; es erhebt sich auf die höchste Warte, von der aus das ganze „Jenseits von Gut und Böse“ und die der Zukunft zueilende „Umwertung“ als im Gesichtskreise der Kunst und des Spieles der Erkenntnis sichtbar bleiben. Als Kunst in seinem Sinne empfindet Nietzsche auch die Lehre vom Übermenschen, wenn er einmal sagt: „Auf die Wolken setzen wir unsere bunten Bälge und nennen sie dann Götter und Übermenschen“ —, oder ein andermal, aus tiefster Seele schöpfend: „Daß ich Zarathustras ausdenke, das sind Erholungen für mich, aber vor allem auch Verstecke, hinter denen ich eine Zeitlang wieder sitzen kann.“

---

3. Der heimatliche Tonfall und der ererbte Ausdruck

Wie eine landläufige Vorstellung in die Irre geht, wenn sie Nietzsches geistige Heimat in dem Gebiete des Wahnsinns sucht, der doch mehr sein zufälliger Friedhof ist und zu seinem Lebenswerke keine innere Gemeinschaft hat, so übersieht man in gleicher Weise Nietzsches Wesen und Herkunft, wenn man ihn nach seinen späteren Aufenthalten lediglich als den Philosophen von Sils Maria oder von Turin bezeichnet und in diese Formel ein Erhebliches seiner Geistesgesamtheit glaubt fassen zu können. Nietzsche selbst hat nicht wenig dazu verführt, mit den Idealen seines Europäertums die heimatlichen Wurzeln seiner Lebensgröße und Geistesart zu überwehen. Er ist sich nicht bewußt gewesen, daß noch seine letzten Schriften, in denen er ganz überdeutsch oder ganz französisch sein will, mit der deutschen Reformation eine heimliche Fühlung halten. Mit Vorliebe in den Thüringer Landen haben Christ und Antichrist gespukt; von Luther bis Nietzsche. Und wenn Nietzsche den Predigerton des Zarathustra aus der Geistlichkeit seiner Vorfahren überkommen haben will, so fühlt er sich unbewußt in einer Hauptströmung des geistigen Klimas Obersachsens; Obersachsens, wie es als Begriffsgegensatz gebraucht wird zu dem hannöversch-westfälischen Niedersachsen, wie es politisch sich etwa deckt mit dem Königreich und den Staaten Thüringens und stammlich aufgeht in dem alten Thüringer Volksstamm. Ihm gehört Nietzsche an, durch Herkunft,

Geburt und Bildung. In Obersachsen, zwischen dem Königreich und den Staaten Thüringens, unweit Leipzig, auf dem Schlachtfelde von Lützen, steht die Röckener Pfarre, Nietzsches Geburtshaus. In der alten Naumburg, der Mitte zwischen Leipzig und Weimar, verbringt er seine Jugend, in der nahen Pforta eine neunjährige Schulzeit, in Leipzig den weitaus größten Teil seiner Studien.

Als er die Heimat verläßt, ist er soweit, die Baseler Professur zu bekleiden, und mit seinem sächsischen Vierteljahrhundert auf dem Rücken ein leidlich fertiger Mann.

Ihn selbst hätte es später oft betroffen, sich aus den weiten, sonnigen Gefilden seines Europäertums und dem unendlichen Bereiche seines Übermenschen in die engen Grenzen seiner Heimat zurückgebannt zu sehen, aus seinem Verkehre mit den gleichgesinnten Europäern in die Gemeinschaft jener Deutschen, denen er sich so entwachsen fühlte. Er kommt sich nur als der Heimatlose vor; und wenn er schon seine Herkunft angibt, dann ist er nach dem eingewanderten Geschlechte seines Vaters ein polnischer Abkömmling, nicht ein sächsischer Pastorensohn. Aber den europäischen Denker und Künstler in seine Heimat zurückversetzen, ihn mit großen Landsleuten in Übereinstimmung und Gegensatz bringen, das heißt an eine Grundströmung seiner Art und Kunst, an den eigentlichen Tonfall seines Wesens gelangen.

Nietzsches Schaffen ist durch die Geburt der Tragödie und die um den Ecce homo und den Antichristen lagernden Schriften abgesteckt. Sein erstes und seine letzten Werke bezeichnen gleichzeitig die äußersten Grenzen seiner Gedankenwelt. Aus der Nachbarschaft des Antichristen

und des Ecce homo hebt sich vor allem der „Fall Wagner“ heraus, als „Turiner Brief“ gleichzeitig Ergänzung und schärfster Gegensatz zu jener Bayreuther Apotheose, der „Geburt der Tragödie“. Mit dem Antichristen muß man noch zusammen nennen das Werk, welches im Mittelpunkte und auf der Mittagshöhe von Nietzsches Schaffen steht, den Zarathustra. An diese markantesten Werke kann man nicht denken, ohne zwei, wenn auch ganz verschiedene Thüringer als ihre Vorzeichen vor Augen zu haben: Martin Luther und Richard Wagner. Die Geburt der Tragödie ist die große Huldigung für den Schöpfer des Tristan und des Ringes, der Turiner Brief die Verdammung Parsifals. Die deutsche Bibel des Thüringer Mönchs auf der Wartburg ist Lehrbuch und Vorbild für den Zarathustra, und noch den Antichristen hält dieser Reformator mit seinem Christentum gefangen. Es ist schließlich gleichgültig, ob Nietzsche sie anbetet oder verflucht, Wagner und Luther haben ihn Zeit seines Lebens nicht losgelassen. Wenn auch in der Geburt der Tragödie der klassische Philologe das antike Drama mitspielen läßt, so ist doch dem musikalischen Romantiker der Leipziger Wagner und sein Haus in Bayreuth die Hauptperson; und wenn er auch im Turiner Brief den Komponisten der Carmen in seinen südlichen Himmel hebt, so dient dessen „Limpidezza“ doch nur dazu, den „deutschen Wasserdampf“ Wagners niederzuschlagen. Wenn auch die Sprache des Zarathustra mit einer östlichen Welt liebäugelt und sich mit romantischen Symbolen bekränzt, so ist sie doch im pfarrerhaften und lehrischen Tonfall eng verwandt mit der Sprache des Erfurter Mönches. Wie Nietzsche mit Carmen sich nur

den Parsifal aus Ohr und Auge bringen will, so dient ihm der Antichrist Cesare Borgia lediglich dazu, den Christen Luther zu vernichten, von dem er nie loskam, dessen Art ihn wie die Wagners als Teil seiner selbst in Atem gehalten hat.

Man kann durch Anrufen anderer großer Sachsen einen breiteren Grund legen, welcher stark genug ist, gemeinsame Züge der Stammesart zu stützen. Aus Leipzig, dem Studienplatze Nietzsches, der Vaterstadt Wagners, ist in einer früheren Epoche Leibniz hervorgegangen. Hier wirkten seine großen Zeitgenossen und Landsleute Thomasius und Pufendorf; hier wirkt Nietzsches Lehrer, der Sachse Friedrich Ritschl; hier entwickelte sich und lebt als letzter großer Thüringer Max Klinger. In Leipzig verbringt die zweite Hälfte seines Lebens ein Künstler, dessen urwüchsige Männlichkeit und protestantisch-christlicher Eifer an Luther gemahnt, wie ja auch seine Heimat mit Luthers Jugendaufenthalt zusammenfällt: Johann Sebastian Bach aus Eisenach. Mit ihm muß man zusammen nennen Heinrich Schütz aus Weißenfels, den Vater der deutschen Musik, und den Hallenser Händel, den Schöpfer des gewaltigen Messias, dessen kühne „dem Heroischen zugeneigte“ Kunst der Dichter des Zarathustra liebt. Diesen Klassikern des Tones steht entgegen der Romantiker Schumann, dessen Musik als Vorklang Schopenhauers und Wagners den jungen Nietzsche ganz gefangen nimmt. Auch Schumann hat in Leipzig studiert und geschaffen, und seine Heimat ist Zwickau im südlichen Winkel des Königreichs. Aus dem Östlichen endlich, der sächsischen Oberlausitz, stellen sich noch zwei kraftvolle Denker und mannhafte Neuerer ein: Lessing, der immer

streitbare Kritiker aus der Pfarre zu Kamenz, aus Rammenau endlich Fichte, der große Philosoph der Romantiker, als Prediger des Ichs ein Vorläufer Nietzsches. Den Romantikern Fichte und Schumann endlich schließt sich an der Mansfelder Novalis aus der engeren Heimat Luthers; seine symbolistische Aphorismenphilosophie bereitet vor, was in seinem Landsmann Nietzsche an Romantik zum Ausdruck kommt.

Sind unter dieser zeitlich und sachlich so bunt zusammengewürfelten Schar von Musikern, Denkern, Poeten, Philosophen und Predigern stammliche Gemeinsamkeiten zu finden, denen auch Friedrich Nietzsche, einer der Spätesten, unterworfen wäre?

Das Undeutsche, zum wenigsten Grenzhafte, welches Nietzsche mit dem Hinweis auf polnische Urahnen in sein Wesen zu legen trachtet, offenbart sich unzweifelhafter in dem slawisch-tschechischen Zusatze, dem der Thüringer Volksstamm von Anbeginn ausgesetzt war. Ist für Nietzsche mit Recht und im glücklichen Gegensatze zu rein germanischen Idealen moderner Dilettanten das deutsche Volk überhaupt eine „ungeheuerliche Mischung und Zusammenrührung von Rassen", so empfindet er, der bei seinem Landsmann Wagner schon früh das Undeutsche witterte, vor allem in den heimischen Grenzgebieten den fremden Einschlag, „eine Verbesserung", wie er urteilt, „durch Slawenblut". Vernehmen wir nicht schon im Namen den fremden Klang?: Nietzsche, sein Lehrer Ritschl, sein Zeitgenosse Treitschke, — sie alle weisen über die südöstlichen Grenzen ihrer sächsischen Heimat. Andeutungsweise sei der artistische Trieb zu Ausländereien, den unter den Sachsen nicht nur Nietzsche besaß und großzog, mit

der stammlichen Zweiheit zusammen genannt. „Alles, was männliches, überströmendes Blut in sich hatte, ging ins Ausland", erklärt Nietzsche, indem er freilich verkennt, was in anderen Gebieten, etwa in Schwaben, Wurzelkraft und Bodenständigkeit gewirkt haben. Ins Ausland ging Richard Wagner; in den Alpen vollendete sich die Freundschaft zwischen ihm und Nietzsche. In Sorrent trafen sie sich. In Venedig schloß Wagner die Augen, als in Rapallo der erste Zarathustra vollendet ward. In Paris vor allem vollendete sich der künstlerische Typ des Musikdramatikers, wie Nietzsche oft betont, nicht ohne Wehmut, der „Hochschule des Daseins" ferngeblieben zu sein. Die Kunst weltmännischen Umganges machte schon den Philosophen der Theodizee wie in London, so in Paris heimisch. In die Nähe Diderots und Voltaires begab sich niemand lieber als Lessing, er, „der nicht umsonst der Übersetzer Beyles war". „Lessing", sagt Nietzsche an anderer Stelle im stillen Hinblick auf sich, „hat eine echt französische Tugend: Er versteht, seine Dinge im Schauladen gut zu ordnen und aufzustellen. Ohne diese wirkliche Kunst würden seine Gedanken, sowie deren Gegenstände ziemlich im Dunkeln geblieben sein." Stofflich allerdings endet Nietzsche ungleich französischer als der Schöpfer Minna von Barnhelms und der Erbauer Bayreuths. Aber eine unermüdliche Beweglichkeit des Geistes und des Geschmackes ist ihnen gemeinsam. Vielleicht haben nicht zwei andere bei aller Eigenart soviel Fremdes in sich vereinigt, wie Lessing und Nietzsche. Französische Tugenden sind überhaupt in dem galanten Leipzig von jeher mehr zu Hause gewesen, als bei den preußischen und süddeutschen Nachbarn. Sie drücken sich

in den Rokokomanieren der Musen aus, in der künstlerischen Eleganz des sächsischen Hofes, wie in der blumigen Geziertheit der bürgerlichen Gesellschaft. Ihnen mußte sich Jung-Goethe, der fränkische Patrizierssohn, fremder fühlen als der Student Nietzsche, welcher nach dem Gutachten Ritschls auch die trockenste Textkritik „absurd spannend" verfaßte, „wie ein Pariser Romancier". Als sächsisch und schon bei seinen Vorfahren wirksam bezeichnet Nietzsche im Ecce homo die Vorliebe für Napoleon.

Aber unter dieser gern gezeigten Fremdländerei hat sich Obersachsen, wie immer es stammlich zusammengesetzt sein mag, seit den Tagen der Reformation als ein Hauptglied deutschen Geisteslebens erwiesen. Wie der Ethiker Nietzsche den Prediger Martin Luther bis zuletzt in der Seele spürte, so ruft der Musiker Nietzsche noch mitten in Klängen südlicher Musik seinem Jünger und Landsmann Peter Gast zu: „Ihre Opernmusik sehr deutsch, altdeutsch, gutes XVI. Jahrhundert." An Heinrich Schütz denkt er hier, den Begründer der deutschen Musik, der wie Händel ihm als starke Rasse gilt. Und seltsam berührt es, wenn Nietzsche einmal bei all seinem Zukunftsstreben zu der rückwärtigen Erkenntnis kommt: „Wir sind im wesentlichen noch dieselben Menschen, wie die des Reformationszeitalters." Predigerart und Gelehrtentum ruhen nicht zum wenigsten deshalb so fest in Nietzsches Wesen und Herkunft, weil sie ein altüberkommenes Gut sächsischen Geistes sind. Das sächsische Pfarrhaus muß auch dem Kurzsichtigsten in die Augen fallen. Ihm entstammen wie Nietzsche, so Pufendorf und Lessing. Bei vielen anderen wirkt es atavistisch. Wie noch heute erste

Denker der Leipziger Alma mater Pastorensöhne sind, so damals Nietzsches Landsmann und Lehrer Ritschl, dem er von Bonn nach Leipzig folgte. Wie Martin Luther ist Nietzsche selbst ein Prediger, wenn auch in ganz entgegengesetztem Sinne. Auch er lebte von einem Glauben. Tiefblick in die eigene Seele und fernen Anklang an starkes Predigertum verraten die Worte der „Fröhlichen Wissenschaft“: „Als gute Europäer sind wir auch dem Christentum entwachsen und abhold, und gerade, weil wir aus ihm gewachsen sind, weil unsere Vorfahren Christen von rücksichtsloser Rechtschaffenheit des Christentums waren, die ihrem Glauben willig Gut und Blut zum Opfer gebracht haben. Wir tun desgleichen. Wofür doch? Für unseren Unglauben? Für jede Art Unglauben? Nein, das wißt Ihr besser, meine Freunde! Das Verborgene Ja in Euch ist stärker als alle Neins und Vielleichts, an denen Ihr mit Eurer Zeit krank seid; und wenn Ihr aufs Meer müßt, Ihr Auswanderer, so zwingt dazu auch Euch — ein Glaube!“ Glaube und Christlichkeit erklingt aus den Stoffen und Tönen Sebastian Bachs. Sein stiller Hang zur Mystik wird in den geistlichen Liedern des Novalis zur heißen Leidenschaft. Das christliche Ideal beschäftigt den Schöpfer des Parsifal; es ist ihm schon vom Tannhäuser vertraut. Zum seligen Leben weist Fichte an, „zum Thema Christus“ radiert noch der moderne Freigeist Max Klinger. Zweifellos, im Lande der Reformation ist der Glaube mehr denn anderswo wirksam geblieben, sei es als Verführer oder Versüßer, sei es als Anreizer gegensätzlicher Werte. In keinem anderen Stammgebiet ist die Kanzel so abgenutzt. Goethe hat sie ganz gemieden; auch in Oberdeutschland,

von Stuttgart bis Wien, überwiegen in der Kunst Lyrik und Volkstum.

Die sächsische Christlichkeit ist von jeher mit stark wollender Ethik und Didaktik verknüpft gewesen. Nietzsche ist auch hier in der seelischen Richtung zwar ein Neuling, in Wurzel und Tonfall dagegen nur aus seinem Stamme verständlich. Er selbst erkennt einmal, ohne sich jedoch an dieser Stelle bewußt zu werden, beides in sich zu verkörpern, daß man es in Thüringen mit „Deutschlands Lehrmeistern im Guten und Schlimmen zu tun habe“. Lehrhaft und versittlichend ist als romantischer Denker und als Redner an die deutsche Nation Gottlieb Fichte, als Kathederenthusiast Heinrich von Treitschke, als Schöpfer eines auf Deutschland berechneten Musikdramas Richard Wagner. Ein nur im Schaffen sich wohltuendes Künstlertum, wie es sich in dem bleibenden Genie eines Goethe und Mozart offenbart, ist wohl in Thüringen nie recht zu Hause gewesen, wenn es auch in einfachsten Organen nie so stark zurückgezogen scheint wie bei Friedrich Nietzsche. Hier ist nicht wenig die unerhörte Anleihe zu bedenken, die im Lande Leibnizens von jeher der Künstler von dem Gelehrten zu erheben pflegte. Die sächsische Didaktik ist eben eine Begleiterscheinung des allumfassenden Gelehrtenwissens. Wie der Pfarrer, so spielen auch der Schulmeister und der Gelehrte eine große Rolle auf den Stammtafeln der Thüringer Großen. Was die Schulen Pforta und Meißen an strenger und reicher Vorbildung angewöhnten, das pflegte Leipzig an hohem Wissen weiter. In dem Jahrhundert des großen Krieges überragen wie Leibniz so Thomasius und Pufendorf an allseitiger Bildung alles, was in Deutschland denkt und

schafft. Im Zeitalter der Aufklärung bewegt sich Lessing zwischen Theologie und Ästhetik, Altertumskunde und Tagesurteil. Richard Wagner, wenn auch das Kind einer neuen Welt, befruchtet für sein universelles Werk eben dies altüberkommene Gut starker und beweglicher Empfänglichkeit, unermüdlichen Wissens. Auch Robert Schumann pflegt, obwohl anfänglicher als Wagner, ein vom Vater ererbtes Literatentum weiter. Neben dem Rüstzeug Wagners und Schumanns ist etwa die Gewandung bei Beethoven, Schubert oder Brahms schlicht und schmucklos. Während Böcklins Gemälde einer bildnerischen Einheit entstammen, stehen die Radierungen, Bilder und Plastiken Max Klingers unter einem schwierig verzweigten Universalismus. Gehört nicht auch Nietzsche in diese Reihe, wenn er in Leipzig das Studium Schopenhauers mit einem Einleben in die Welt Richard Wagners verbindet, und darüber mit rastloser Gelehrsamkeit sich einem Studium der Antike hingibt, das schon den Vierundzwanzigjährigen für die Professur reif macht? Eben dieses allseitige Nachempfinden, welches die Kritik der Quellen des Laertius mit dem Schwarm für Wagner vereint, ist ein Hauptantrieb zu dem genialen Wissensakkord der Geburt der Tragödie. Den künstlerischen Einklang weit verstreuten Vielwissens und Vielkönnens, den hier Nietzsche nachschaffend spielen will, erreicht schöpferisch das Musikdrama Richard Wagners. Schon Leibnizens „prästabilierte Harmonie“ ist dieser künstlerischen Sublimierung universellen Wissens vergleichbar. Auch Klingers Suche nach einer dritten Welt, die er durch „Christus im Olymp“ anzustellen scheint, liegt diesen Kreisen nicht fern. Wie Lessing auf den Grenzen von Poesie und Plastik sich

heimisch fühlt, so scheidet der Schriftsteller Max Klinger zwischen „Malerei und Zeichnung". Umgekehrt sucht der Verfasser von „Oper und Drama" eine ästhetische Vereinigung. Genug, diese Arten mögen unter sich verschieden sein. Doch ganz offenkundig steht das halb gelehrtenhafte, halb ästhetische Experiment der Geburt der Tragödie zur sächsischen Geistesart in Beziehung.

Die künstlerische Neuerungsgabe, die sich in diesen Bestrebungen durchsetzt, hat sich, zwar besonders stark in Nietzsche, aber auch in anderen Stammesgenossen bis zum Umsturz des Bestehenden gesteigert. Obersachsen ist die Heimat nicht nur des neuen Glaubens, sondern auch neuer Gedanken und neuer Werte. Hier wurzelt neben dem Protestantismus im Glauben der in der Sphäre des denkenden Geistes. Der Glaubensreformation Luthers ist Wagners Revolution der Kunst vergleichbar. Schon Lessing besiegte den zähen Zeitgeschmack für das klassizistische Drama. Er war ein unermüdlicher Streiter und Durchsetzer, wenn auch nicht so verfeinert und schauspielerhaft wie Richard Wagner. Ein hitziger Revolutionär ist Robert Schumann, der stärkste Neuerer unter den Klavierkomponisten. Bei Nietzsche sind die vernichtenden und spielerischen Kräfte stärker als die aufrichtenden; aber den Trieb zum Umsturz teilt er mit seinen großen Landsleuten. Konservativ sind im Vergleich dazu die Märker Bismarck und Kleist, die Niedersachsen Hebbel und Brahms, die Preußen Kant und Herder. Dieser stammlichen Eigenart ist sich auch Nietzsche selbst einmal bewußt, wenn er sagt: „Die gefährlichste Gegend in Deutschland ist Sachsen und Thüringen: Nirgends gibt es mehr geistige Rührigkeit und Freigeisterei." Das

starke Ich, das über allen Stoff hinwegkommt, steckt hinter dieser geistigen Gefährlichkeit, die Nietzsche übertreibend veranschaulicht, wenn er den „Ecce homo“ einfach als Dynamit bezeichnet. Mit Recht hat man Fichtes Steigerung des kantischen Systems, die sich im Ich und Nicht-Ich zur Formel prägt, als gedankliche Vorstufe des Übermenschen bezeichnet, ihren Schöpfer als Nietzsches näheren Geistesverwandten. Freilich hat Nietzsches nur im Aufsuchen des Äußersten folgerichtige Maßlosigkeit mit Fichte wenig gemein. In Nietzsche ist die geniale Willkür der Persönlichkeit mehr als in allen anderen Sachsen zur Kraftentfaltung gekommen, die lebendige Fühlung mit Stoff und Organismus am stärksten unterbrochen.

Die zwischen starker Rasse und romantischer Zügellosigkeit sich bewegende Persönlichkeitsmacht der großen Obersachsen ist durch ein nur diesem Stamme eigenes Eifertemperament erklärbarer und verständlicher. In der Tat, die deutsche Gemütlichkeit scheint, zwar nicht den Sachsen, aber den sächsischen Genies gänzlich zu fehlen; Hans der Träumer ist unter ihnen nicht zu Hause. Dies unablässige Eifern in Dingen der Nation und des Glaubens, das in hitziger Dialektik überquillt und über Nacht die Ideale wechselt, mag wohl dem slawisch-tschechischen Einschlage zu danken sein. Wie dem auch sei: Nietzsches feurige Predigten, die vom anfänglichen Nationalismus nach einer neudeutschen Kultur streben und schließlich im unerbittlichsten Deutschenhaß endigen, sind nur aus der heimatlichen Geistesart so recht erklärlich. Einen umgekehrten Stellungswechsel nahm Richard Wagner vor, der zuerst seine ganze Kraft gegen die Deutschen auffuhr, und sich nachher eins mit ihnen

wußte. Aus keinem deutschen Winkel ist so vernehmlich, bald tadelnd, bald anfeuernd, ans deutsche Ohr geredet worden. Fichtes Reden an die deutsche Nation hallen seltsam in Treitschkes lauten Aufrufen wieder. Eine glänzende Rhetorik der Sprache kommt wirksam zu Hilfe. Der feurige Schwung der Worte macht den Wärmegrad dieser Phantasie recht fühlbar. Nimmt man hinzu, daß in der Heimat des Schriftdeutschen von jeher alle Genauigkeit beim Schreiben wachsam war, so scheint die hinreißende Sprachgewalt Friedrich Nietzsches, wenn sie auch in ganz neue Schichten sich ausweitete, doch im tiefsten Grunde in der altsächsischen Vergangenheit und Überlieferung zu ruhen.

Der unendlichen Melodie und schweifenden Rhetorik des Wagnerschen Stiles stimmen sich Nietzsches Erstlinge an; Lessing gefiel ihm durch das lebhafte Tempo und die barocke Kürze; dem gänzlich undeutsch Gewordenen scheint nur eine Art des Stiles, die Predigersprache, erwägenswert und Luthers Bibel das beste deutsche Buch. Zweifellos, so häßlich die Mundart Sachsens, so gepflegt und reif ist von jeher die Schriftsprache seiner Großen. Neben Lessings Leidenschaft des Stiles erscheint die ungefeilte Gelassenheit David Straußens und seiner Landsleute wirkungslos. Nietzsches Straußiade ist in ihrem formalen Teil der Sieg des sächsischen Schulmeisters, der sein Deutsch zu handhaben weiß. Der einwandfreien Glätte und Klangschönheit in der Sprache Fichtes und Treitschkes stehen entgegen die konstruierten Verschlungenheiten des kantischen Stiles, das dunkel Verworrene bei Schelling, die sprachlichen Gewalttaten bei Hegel. Unter den deutschen Komponisten stehen Schumann, vor allem

Wagner als Stilisten einzig da. Schon Luther hatte in der Sprachkunst keinen Reformator neben sich. Nietzsche freilich hat nach ihm, wie er richtig vermerkt, „einen Schritt weiter getan“.

* *
*

In jenem Aphorismus, welchen Nietzsche beginnt: „Wir sind im wesentlichen noch dieselben Menschen wie die des Reformationszeitalters“, fügt er einschränkend hinzu, daß man jedoch damals die Wahrheit glaubte gehabt zu haben, während man heute, dem Zweifel verfallen, sich mit dem „milderen und klangloseren Pathos des Wahrheitsuchens begnüge, welches nicht müde werde, umzulernen und neu zu prüfen“. Später, im „Jenseits von Gut und Böse“ dringt er einmal an die in eigener Erfahrung wurzelnde Erkenntnis, daß die Skepsis, als geistigster Ausdruck der Nervenschwäche und Kränklichkeit jedesmal entstünde, „wenn sich in entscheidender und plötzlicher Weise lang voneinander abgetrennte Rassen und Stände kreuzten. In dem neuen Geschlechte, das gleichsam verschiedene Maße und Werte ins Blut vererbt bekommt, ist alles Unruhe, Störung, Zweifel, Versuch...“ Nietzsche ist nur durch einen geheimen Gefühlsuntergrund Luthers geistiger Nachkomme. Das reiche und überwuchernde Schlingwerk seiner Kunst erweist ihn als den Sprößling eines neuen Geschlechts. „Unser Europa von Heute“, setzt er an jener Stelle fort, „der Schauplatz eines unsinnigen, plötzlichen Versuches von radikaler Stände- und folglich Rassenmischung, ist deshalb skeptisch in allen Höhen und Tiefen“. Das alte Stammesgut, das wir in Nietzsche wirksam fanden, ist durch die neuen

Zeitströmungen vielfach zersetzt und zu neuen seltsamen Formen angesammelt worden. So kann man ihn, wie in gewissem Sinne einen Spätling der Reformation, so einen Artgenossen oder Nachkommen der deutschen Romantik nennen, wiewohl er auch diese modernisiert. Freilich hat er mit der norddeutschen und der schwäbischen Romantik wenig gemein. Selbst sein Jugendgott Hölderlin steht in einer ganz anderen Welt; auch sein Vorbereiter Heinrich Heine ist ihm nicht wesensverwandt.

Man muß vielmehr auch hier die stammliche Art im Auge halten. Novalis, Schumann und Wagner lagern um den heimatlichen Quell, dem auch Nietzsches romantisches Wesen in seinen Anfängen entspringt. Wenn Nietzsche im „Ecce homo“ sich mit seinem Landsmann und Lehrer Ritschl eins glaubt, „in der angenehmen Verdorbenheit, die uns Thüringer auszeichnet und mit der sogar ein Deutscher sympatisch wird“, und etwas kokett hinzufügt: „Wir ziehen selbst, um zur Wahrheit zu gelangen, noch die Schleichwege vor“, so drückt er hiermit zwei der verfeinerten Romantik eigene Züge aus. Man kann sie, weniger auffällig, als ein Gemisch von Dekadencereizen und spielerischer Unbestimmtheit bezeichnen. Im „Jenseits von Gut und Böse“ sagt Nietzsche einmal, indem er von den Vorfahren sich absondert und zu den Neuesten sich hinzieht: „Es ist wahrscheinlich, daß auch wir noch unsere Tugenden haben, ob es schon billigerweise nicht jene treuherzigen und vierschrötigen Tugenden sein werden, um derentwillen wir unsere Großväter in Ehren, aber auch ein wenig uns vom Leibe halten; — wir Erstlinge des XX. Jahrhunderts, — mit aller unserer gefährlichen Neugierde, unserer Vielfältigkeit und Kunst

der Verkleidung, unserer mürben und gleichsam versüßten Grausamkeit in Geist und Sinnen." Hier konnte Nietzsche neben seiner eigenen Feinheitsleidenschaft die Tonaphorismen Schumanns, die Hymnen des Novalis, die Nuancenkunst Richard Wagners im Auge haben. Die „psychologische Morbidität", die Nietzsche von sich ausgehend bei Wagner immer wieder findet, lag längst in der geistigen Luftschicht, als der letzte große Romantiker ihr anheimfiel.

Mit ihr ist auch das Süße und Spätreife in der musikalischen Anlage Wagners und Nietzsches in Verbindung zu bringen. Auch Schumanns Musik ist bei all ihrer jünglinghaften Gesundheit von sehnender und tastender Schwärmerei. Das „Vermischen und Vermengen", das „Schleichende und Streichende", wie es Nietzsche bei Wagner empfindet, das heimliche Spiel im Durchschwelgen verbotener Grenzgebiete, — das ist diesen dreien und nicht minder ihrem Landsmanne Novalis gemein. Über Wagners Tristan sagt Nietzsche im „Ecce homo" die bedeutenden Worte: „Die Welt ist arm für den, der niemals krank genug für diese ‚Wollust der Hölle' gewesen ist. Es ist erlaubt, es ist fast geboten, hier eine Mystikerformel anzuwenden." Diese Formel hätte sich auch für ihn und für Novalis geeignet. Wo das auswählende Vermischen sich mehr in geistreicher Ungebundenheit äußert, empfindet es Nietzsche einmal geradezu als heimatlich. „Rechtes Leipziger Allerlei" nennt der junge Baseler Professor einen „hübschen Band vermischtester Dinge", den er, „nicht ohne Wollust zu einem philologischen Buche vereinigen könnte", ein Vorhaben, das ihm Vater Ritschl freilich verweist: „Später haben Sie

Freiheit, in diesem lockeren kaleidoskopischen Genre zu machen, was und soviel Sie wollen." In der Tat, Nietzsche fand diese Freiheit.

Der künstlerische Aphorismus, wie er sich bei Nietzsche in Anlehnung an Heines, Lichtenbergs und der Franzosen gänzliche Beschränkung auf die kleine Form durchaus eigenartig entwickelt, sei hier vorweg beleuchtet durch eine Zusammenstellung mit artverwandten Stammesgenossen. Dem aphoristischen Schaffen kann natürlich auch der Musiker und der Maler huldigen: Der Musiker in dem kleinen pointierten Stück, dem Nietzsche als dem „musikalischen Epigramm" das Wort redet, der bildende Künstler in der knappen, scharf umrissenen Zeichnung oder Radierung. Kein Zufall, daß Nietzsche sowohl wie Novalis in Obersachsen wurzeln und auch schon Leibnizens — wie es im Athenäum heißt — „gesamte Philosophie aus witzigen Fragmenten und Projekten besteht". Denn zu der Art des Novalis und vor allem Nietzsches neigen besonders Robert Schumann und Max Klinger. Schumann macht sich als der erste unter den deutschen Tondichtern von den durch eine lange Entwicklung zum Gesetz gewordenen und noch durch Beethoven sanktionierten Klavierformen los und schreibt in neuem, eigenem Stil knapp zusammengefaßte, genial hingeworfene und durch den Kontrast der Stimmung wirkende Aphorismen in Tönen, die, in sich abgeschlossen, alle mit eigenen Titeln versehen sind, gleich den meisten Aphorismen Nietzsches. Aber wie den Schöpfer der Geburt der Tragödie und des Zarathustra, so hat es auch den Tondichter des Faust und Manfred nicht in der kleinen Form gehalten. Wiewohl Schumann auch seine Werke größeren

Stiles gerne durch „Intermezzi“ unterbricht wie Nietzsche die seinigen durch „Sprüche und Zwischenspiele“ so strebt er doch andrerseits gleich Nietzsche immer wieder in das Phantastische. Wie Nietzsche neben Heine steht, der sich ganz in der kleinen Form hält, so steht Schumann neben Chopin, der die engen Grenzen des Klavierstückes kaum überschritten hat.

Noch enger läßt sich die Griffelkunst Max Klingers zum Aphorismus Nietzsches in Verbindung bringen. Wie Nietzsche, bevor er das Ganze des Zarathustra schafft, sich in knappster und schärfster Form der Seelenkunde der Menschheit widmet, so geht bei Klinger dem Jahrzehnt der Brahmsphantasie und des Beethovenmonumentes eine Periode zeichnerischer Kritik in Serien psychologischer Momente voraus. Es ist auffallend, wie ähnlich bei beiden unter der lehrhaften und monumentalen Schicht der aphoristisch-kritische Unterstrom fließt. Was Klinger in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ als Eigenart der Griffelkunst im Hinblick auf die seine so treffend festlegt, ist gleichzeitig eine Charakteristik der Aphorismen Nietzsches, der mit dem Hammer philosophiert und Pfeile versendet, wie Klinger mit dem Griffel Kritik übt. Wie Robert Schumann, so schafft Klinger eine Aphorismengruppe, die er „Intermezzi“ nennt. Wie Nietzsche einen Zyklus „Von den ersten und letzten Dingen“ stichelt, so radiert Klinger die Serie „Vom Tode“. Seine in Antithesen sich ablösenden psychologisch-ethischen Momente „Zum Thema Christus“ stehen neben Nietzsches Aphorismengruppe „Das religiöse Leben“. Aber noch weit mehr als bei Schumann und Nietzsche lauert hinter dem Aphorismus Klingers die monumen-

tale Phantastik; seine Radierungen werden erdrückt durch seine vereinigten Gemälde und Plastiken. Und auch die Aphorismen selbst sind wie bei Nietzsche so auch bei ihm von einem starken, einheitlichen Gedanken zusammengehalten und in den Dienst lehrhafter Ethik gestellt.

* * *

Das Überkommene in Nietzsches geistigem Tonfall wird nun vernehmbarer werden, wenn man die Kreise seiner Herkunft aus der Thüringer Stammesart auf das Wesen seiner Vorfahren, insbesondere seiner Eltern verengert. Indem sich Grundzüge des heimatlichen Aussehens im geistigen Bilde seines Geschlechtes widerspiegeln, gewinnt das Angeborene bei Nietzsche gleichzeitig an Tragweite und Glaubwürdigkeit. Nietzsche selbst ist sich bei allem Streben in die Zukunft des Wertes der Vererbung wohl bewußt gewesen. „Ein Recht auf Philosophie — das Wort im großen Sinne genommen —", sagt er im „Jenseits von Gut und Böse", „hat man nur dank seiner Abkunft; die Vorfahren, das Geblüt entscheidet auch hier. Viele Geschlechter müssen der Entstehung des Gelehrten vorgearbeitet haben: Jede seiner Tugenden muß einzeln erworben, gepflegt, fortgeerbt, einverleibt worden sein, und nicht nur der kühne, leichte, zarte Gang und Lauf seiner Gedanken, sondern vor allem die Bereitwilligkeit zu großen Verantwortungen, die Hoheit herrschender Blicke und Niederblicke." Sucht Nietzsche hier, ohne sich selbst dabei zu übersehen, Charaktergröße und Denkerstärke aus der Art der Vorfahren zu deuten, so denkt er schon in der „Morgenröte" an eine Geblütsableitung des künstlerischen Instinktes, wenn er meint: „Die Inspiration,

die aus dem Gefühle stammt, ist das Enkelkind eines Urteils. . . . Seinem Gefühle vertrauen — das heißt seinem Großvater und seiner Großmutter und deren Großeltern mehr gehorchen als den Göttern, die in uns sind: unserer Vernunft und unserer Erfahrung." Knapper und wirksamer sagt Zarathustra: „Was der Vater schwieg, das kommt im Sohn zum Reden und oft fand ich den Sohn als des Vaters entblößtes Geheimnis." In der „Fröhlichen Wissenschaft" vertritt Nietzsche mit offenbarem Einbegriff seiner selbst unter der Überschrift „Vom Genius der Gattung" die Meinung: „Wo das Bedürfnis, die Not, die Menschen lange gezwungen hat, sich mitzuteilen, sich gegenseitig rasch und fein zu verstehen, da ist endlich ein Überschuß an Kraft und Mitteilung da, gleichsam ein Vermögen, das sich allmählich aufgehäuft hat und nun eines Erben wartet, der es verschwenderisch ausgibt. (Die sogenannten Künstler sind diese Erben, insgleichen die Redner, Prediger, Schriftsteller)." In einer höchst bedeutsamen und im Rückhalt an seine eigene Art unternommeneu Abschweifung desselben Buches spürt Nietzsche der Herkunft verschiedener Kunst- und Denkweisen nach: Der Gelehrte bedarf zwar keines spezifischen Erdreiches, aber ein geschulter Blick vermag hinter seiner „intellektuellen Idiosynkrasie" „fast immer die Vorgeschichte des Gelehrten, seine Familie, deren Berufsarten und Handwerke zu Gesichte zu bekommen." Die Söhne von Registratoren und Bureauschreibern jeder Art zeigen als Gelehrte eine Vorneigung dafür, ein Problem beinahe damit für gelöst zu halten, daß sie es systematisiert haben. „Der Sohn eines Advokaten wird auch als Forscher ein Advokat sein müssen: Er will mit seiner

Sache in erster Rücksicht Recht behalten, in zweiter vielleicht Recht haben. Die Söhne von protestantischen Geistlichen und Schullehrern erkennt man an der naiven Sicherheit, mit der sie als Gelehrte ihre Sache schon als bewiesen nehmen, wenn sie von ihnen eben erst nur herzhaft und mit Wärme vorgebracht worden ist.“ Während der Jude von jeher durch die Not auf das Erzwingen der Zustimmung durch Gründe angewiesen war, sind die Pastorensöhne „eben gründlich daran gewöhnt, daß man ihnen glaubt, — das gehörte bei ihren Vätern zum Handwerk“. „Herzhaft und mit Wärme“, die vererbte Gewöhnung an den Glauben der Zuhörer — wie treffend hat hier Nietzsche einen Teil seines Wesens herausgestellt und ihn aus der Art der Väter beleuchtet.

Es ist bekannt, daß Nietzsche sowohl vom Vater wie von der Mutter her Abkömmling von Predigern ist, welche zum geringeren Teile an den Lehrstuhl, zum größeren an die Kanzel gebunden waren. Er hat das auch oft betont, am deutlichsten beim Überreichen der „Morgenröte“ in einem Briefe an Peter Gast: „Mir fiel ein, lieber Freund, daß Ihnen an meinem Buche die beständige innerliche Auseinandersetzung mit dem Christentum fremd, ja peinlich sein muß; es ist aber doch das beste Stück idealen Lebens, welches ich wirklich kennen gelernt habe . . . zuletzt bin ich der Nachkomme ganzer Geschlechter christlicher Geistlicher.“ Scheint von der Mutter her das christlich Pfarrmäßige in unbeschränkter Kraft wirksam, so ist väterlicherseits durch die von Nietzsche selbst gern nachretouchierte polnische Herkunft ein halb wehmütiger, halb abenteuerlicher Hintergrund beigegeben. Nietzsche, der vielfach auf Grund seines Aus-

sehens als Pole angeredet wurde, und in späteren Jahren der geheimnisvollen Fremdheit nachspüren ließ, ist wohl etwas weit gegangen, wenn er in einem an Georg Brandes geschickten Lebenslauf schreibt: „Meine Vorfahren waren polnische Edelleute (Niezky); es scheint, daß der Typus gut erhalten ist, trotz dreier deutscher Mütter. Man sagt mir, daß mein Kopf auf Bildern Matechkows vorkomme," — desgleichen, wenn er im „Ecce homo" von seinen polnischen Vorfahren den feinen Rasseninstinkt herleitet, endlich im liberum veto sich mit dem Polen Kopernikus eins weiß, und Pole genug zu sein glaubt, um für Chopin den Rest der Musik hinzugeben; aber er fügt vorsichtiger hinzu: „doch meine Mutter, Frau Oehler, ist jedenfalls etwas sehr deutsches; desgleichen meine Großmutter väterlicherseits." Das polnische Wesen, in welchem sich ritterlicher Prunk und vornehmer Schwermut mischt, mag gewiß in Nietzsches Art und Kunst geheimnisvoll nachklingen, jedenfalls wird es übertönt durch das nahe Pathos des deutschen Predigers.

Gleich wirksam scheinen dagegen zwei gegensätzliche Grundzüge, die Nietzsches geistiges Antlitz unmittelbar von den Eltern überkommen hat. Sein beständiger Kampf zwischen den scharfen Reizen des Verfalles und den Anstürmen der starken Rasse ist zweifellos durch die verschiedene Art seiner Eltern vorweg ermöglicht. Seinen Vater schildert er im „Ecce homo" als „zart, liebenswürdig und morbid wie ein zum Vorübergehen bestimmtes Wesen, eher eine gütige Erinnerung an das Leben, als das Leben selbst." Wenn auch Nietzsches körperliche Krankheit in keiner Weise als vererbt erweisbar ist, so scheint doch sein überfeines, nervenhaftes Seelentasten,

seine geistige Reizbarkeit, in der Art des Vaters angebahnt zu sein. In Erinnerung an den Frühverstorbenen spürt er später aus der „Morgenröte“ eine „Versüßung und Vergeistigung, die an eine extreme Armut an Blut und Muskeln beinahe bedingt ist“. Durch das Bindemittel des Blutes glaubt er sich vom Vater eingeführt in eine „Welt hoher und zarter Dinge“, in denen er sich immer heimischer, und „seine innerste Leidenschaft frei fühlte“. „Mit einem Fuße jenseits des Lebens zu stehen“, diesen schärfsten und feinsten Trieb seines geistigen Schaffens vermutet er schon im Vater wirksam. Diese schlechtweg mit Romantik nur halb bezeichnete väterliche Art findet einen sichtbaren Ausdruck in der literarischen Feinheit und der musikalischen Leidenschaft. Zweifellos hat Nietzsche die Musik vom Vater. Des Sohnes Phantasien klingen im Spiel des Röckener Pfarrers vor. Den leider verlorenen Predigten wird hohe dichterische Schönheit nachgerühmt. Schopenhauers viel angewandte und auf Goethe und Heine etwa passende These, daß das Genie vom Vater den Willen und von der Mutter den Intellekt überkomme, trifft für Nietzsche nicht zu. Soweit überhaupt hier eine reinliche Scheidung möglich ist, scheint das fein verschlungene Arabeskenwerk seines Intellektes im Vater zu wurzeln; mit der starken Lebensfähigkeit der Mutter dagegen möchte man seine Willensgröße in Verbindung bringen, seine noch im letzten Turiner Herbst heroisch sich durchsetzende Tat- und Schaffenskraft. Auf diesem Gegensatz beruht die eigentümliche Formel des „Ecce homo“: „Als mein Vater bin ich schon tot, als meine Mutter lebe ich noch.“ Der „starken Rasse“ als eines überkommenen Gutes rühmt sich Nietzsche gerne; er findet

sie auch in seiner Schwester wirksam. Beide gehen einer tapferen Zukunft entgegen: „In dem allen tut sie mir es gleich; es scheint, auch dies gehört zur Rasse.“

Die Kräfte der Vererbung finden vorerst in den künstlerischen Umkreisen der Jugend noch weitere Nahrung. Ihrer Entwicklung wenden wir uns nun zu.

---

4. Die künstlerischen Umkreise und die innere Welt

Die hochgemuten und auch für den Zarathustra nur bedingt zutreffenden Worte Nietzsches: „Es ist Alles drin mein Eigen, ohne Vorbild, Vergleich, Vorgänger“ sind für sein gesamtes Werk wesentlich einzuschränken. Nietzsche selbst behauptet so ungefähr das Gegenteil, wenn er in den „Vermischten Meinungen und Sprüchen“ sagt: „In der Umwölkung des Schaffens vergißt der Dichter selber, wo er alle seine geistige Weisheit her hat — von Vater und Mutter, von Lehrern und Büchern aller Art, von der Straße und namentlich von den Priestern; ihn täuscht seine eigene Kunst und er glaubt wirklich, daß ein Gott durch ihn rede.“

Völlig unaufgelegt zu einer Vergleichsjagd nach Vorbildern und Vorgängern, nach Lehrern und Büchern aller Art haben wir gleichwohl zur Ergründung des Künstlers Nietzsche wie in seiner Heimat und Herkunft so in seiner bunten und veränderlichen geistigen Umwelt als einem Gliede seiner selbst Einkehr zu halten. Nicht an das Zufällige seiner Beschäftigungen, sondern an das Wesentliche und Bleibende seiner tiefsten Eigenart soll ein derartiges Unternehmen letzten Endes dringen. In derselben Richtlinie wird man auch Nietzsches Gutdünken über Wesen und Wert der Umwelt finden, wenn anders man die bedenklichen Höhenunterschiede seiner Behauptungen auf einen mittleren Pfad zu vereinigen versteht. Über „Unsere Lehrer“ sagt Nietzsche in der „Morgenröte“:

„In der Jugend nimmt man seine Lehrer und Wegweiser aus der Gegenwart und aus den Kreisen, auf welche wir gerade stoßen: wir haben die gedankenlose Zuversicht, daß die Gegenwart Lehrer haben müsse, die für uns mehr als für jeden anderen taugen. Für diese Kinderei muß man später hartes Lösegeld zahlen: man muß seine Lehrer an sich abbüßen.“ Diesen, wohl im peinlichen Rückblick auf Schopenhauer und Wagner geprägten Satz erweitert Nietzsche aus der Jugend auf das Leben und aus der Lernbegier auf die innerste Begabung, wenn er an einer andern Stelle desselben Buches sagt: „Was ist denn Begabung anderes, als ein Name für ein älteres Stück Lernens, Erfahrens, Einübens, Aneignens, Einverleibens, sei es auf der Stufe unserer Väter oder noch früher! Und wiederum: Der, welcher lernt, begabt sich selber — nur ist es nicht so leicht zu lernen und nicht nur die Sache des guten Willens; man muß lernen können.“ Diese Forderung des Lernenkönnens sieht Nietzsche schon vorher einmal durch Richard Wagner erfüllt, der sich „lernend die höchste Kultur“ angeeignet habe. „Und wie er dies tat! Es ist eine Lust dies zu sehen; von allen Seiten wächst es an ihn heran, in ihn hinein, und je größer und schwerer der Bau, um so straffer spannt sich der Bogen des ordnenden und beherrschenden Denkens.“ Bei dieser Einschränkung der Begabung durch das Lernen geht Nietzsche etwas weit, wenn er in den ersten Aphorismen unter dem Titel: „Der Ernst des Handwerks“ ausruft: „Redet nur nicht von Begabung, angeborenen Talenten! Es sind große Männer aller Art zu nennen, welche wenig begabt waren. Aber sie bekamen Größe, wurden ‚Genies‘: sie hatten

alle jenen tüchtigen Handwerkerernst, welcher erst lernt, die Teile vollkommen zu bilden, bis er es wagt, ein großes Ganzes zu machen; sie gaben sich Zeit dazu, weil sie mehr Lust am Gutmachen des Kleinen, Nebensächlichen hatten als an dem Effekte eines blendenden Ganzen." Kann man nicht an Nietzsche selbst denken, der hier über dem „Gutmachen" des kleinen Aphorismus schon das blendende Ganze des Zarathustra ahnt? Den „Einfluß" faßt Nietzsche einmal sehr wirksam, indem er der Bildlichkeit dieses Wortes nachgeht: „Kein Strom ist durch sich selber groß und reich, sondern daß er so viele Nebenflüsse aufnimmt und fortführt, das macht ihn dazu. So steht es auch mit allen Größen des Geistes." Diese vielleicht auf Nietzsche mehr als auf „alle Größen des Geistes" zutreffende Beobachtung erscheint auch ein andermal unter dem Schlagwort „Kollektivgeist" für den Einbegriff des Allgemeinen zu bedingungslos: „Ein guter Schriftsteller hat nicht nur seinen eigenen Geist, sondern auch noch den Geist seiner Freunde". Nietzsche selbst konnte in den letzten Jahren schon deshalb den Geist seiner Freunde nicht haben, weil er keine Freunde hatte. Sehr einleuchtend ist dagegen die Rückbeobachtung Nietzsches, daß er immer „unterzutreten suchte in irgendeiner Verehrung oder Feindschaft oder Wissenschaftlichkeit". Und wenn er einmal von „einem Maximum von Anpassungskunst und -kraft als einer typischen Auszeichnung" spricht, so konnte er dabei an sich denken. Die „zögernde Zurückhaltung in Bezug auf alles Fremdartige", die Nietzsche den Franzosen zuschreibt, hat er jedesfalls nicht besessen. Das Originale im Ererbten und Entnommenen bezeichnet er richtig mit dem Satze: „Nicht daß man etwas

Neues zuerst sieht, sondern daß man das Alte, Altbekannte, von jedermann Gesehene und Übersehene wie neu sieht, zeichnet die eigentlich originalen Köpfe aus". Später freilich, als Nietzsche der Meinung ist, daß seine Schriften „über allen Begriff von Literatur hinausgehen", verwirft er alle entscheidende Wirkung der Umwelt: „Gegen die Lehre vom Einfluß des Milieus und der äußeren Ursachen: die innere Kraft ist unendlich überlegen; vieles, was wie Einfluß von außen aussieht, ist nur ihre Anpassung von innen her. Genau dieselben Milieus können entgegengesetzt ausgedeutet und ausgenützt werden: es gibt keine Tatsachen." Peinlich bedacht auf die Unberührtheit des Besitzes, empfindet er schon das Lesen als Eingriff in das Eigene; anschaulich sagt er, daß dann „ein fremder Gedanke heimlich über die Mauer steige". Aber hat nicht gerade Nietzsche bunte und oft wechselnde Gestalten in seinen künstlerischen Domänen spüren müssen? Geeignet abgewogen dagegen erscheint Fremdes und Eigenes etwa in einem Aphorismus des „Jenseits von Gut und Böse": „Das Lernen verwandelt uns, es tut das, was alle Ernährung tut, die auch nicht bloß ‚erhält' —: wie der Physiologe weiß. Aber im Grunde von uns, ganz ‚da unten', gibt es freilich etwas Unbelehrbares, einen Granit von geistigem Fatum, von vorherbestimmter Entscheidung und Antwort auf vorherbestimmte ausgelesene Fragen."

* * *

Schon in Nietzsches Jugend finden wir durch den Einfluß der Umgebung die Kräfte weiter wirksam, welche durch Heimat und Vererbung in ihm vorbereitet lagen.

Sowohl der starke Ernst lehrhaften Predigertums wie der blühende Zauber musikalischer Romantik haben ihn von Anbeginn auf eine unabänderliche Richtung festgelegt. Ihm war nicht wie dem kindlichen Genius eine rein spielerische Jugend beschieden, aus welcher der Jüngling wie durch Zufall seinen Weg in die Tragik des Schaffens findet — sein Ernstes und Spätes hatte schon der Knabe Nietzsche; das Ideal seines Übermenschen, sagt er später einmal, habe er schon als Kind im Traume gesehen. Über harmlose Kinderspiele schreibt schon der Junge lehrhafte Büchlein; aus der üblichen Gewohnheit gedankenlosen Tischgebetes macht er das schönredende Schwärmen einer unreifen Inbrunst. „Er könne Bibelsprüche und geistliche Lieder“, sagt ein Mitschüler, „mit einem solchen Ausdruck hersagen, daß man fast weinen müßte.“ Früh im Innersten dazu geneigt und ganz gebannt von dem Vorbilde des früh gestorbenen Vaters will schon der Knabe sich „auf den Stand vorbereiten, den er später einzunehmen gedenkt, nämlich das Predigeramt“. „Das letzte Ereignis ist immer noch Luther, das einzige deutsche Buch ist immer noch die Bibel“ — sagt noch der späte Nietzsche, als er „jenseits von Gut und Böse“ steht. Das Kirchenlied und die Bibelworte haben von jenen frühesten Tagen aus sich weiter übertragen als auf die üblichen Knabenpoesien. Der äußerst starke Bibelton des Zarathustra, das hinreißende Predigerpathos mancher Aphorismen, in der Nähe freilich genährt durch die späteren Bibelstudien in Sorrent, reichen in ihren feinsten Fasern bis an den Untergrund der kindlichen Vorbilder. Sogar in späteren Briefen und in einer ganz anderen Welt gibt sich immer wieder der

an der Bibel geschulte „poète-prophète“ zu erkennen. Tief in antiker Textkritik findet er doch die Brücke von einem griechischen zu einem biblischen Zitat, wenn er an seinen Lehrer Ritschl schreibt: „Die Naumburger *ἐρημία τῶν βιβλίων* ist mir recht peinlich, und ich lechze nach einer großen Stadt und Bibliothek, wie jener biblische Hirsch.“ In einem Briefe an Gast denkt er mit den Worten: „Nun bin ich in der Mitte des Leben so vom ‚Tod umgeben‘, daß er mich stündlich fassen kann“ — an ein Kirchenlied Luthers, das schon dem Knaben geläufig war; ein andermal bringt er die bezeichnende Mischung: „Stellen Sie sich mein Entsetzen ‚für‘! mit Lessing zu reden. Gestern überfiel mich der Dämon der Musik. Mein gegenwärtiger Zustand ‚in media vita‘ will auch noch in Tönen sich aussprechen“; und aus der Welt der „Fröhlichen Wissenschaft“ heraus jauchzt er einmal: „Als ich gestern Ihren Brief las, ‚ging mein Herze in Sprüngen‘, wie das Kirchenlied sagt.“

Das Religiöse reizt den Knaben nicht nur als Dichtung, sondern auch als Musik. In einem Rückblick auf seine Kindheit spricht der Jüngling Nietzsche von den „Bemühungen des erregten Kindes, zusammenklingende und folgende Töne zu Papier zu bringen und biblische Texte mit einer phantastischen Begleitung des Pianoforte abzusingen“. Ob nicht in diesen bedeutsamen Vorklängen sich die erregte und prunkvolle Musik der Zarathustrapredigten schon ansagt? Noch seltsamer scheint ein knabenhaftes Oratorium auf Nietzsches hymnische Zauberkraft, in der er sich später mit Richard Wagner verwandt fühlt, vorzubereiten. In den Jahren der Konzeption des Zarathustra schreibt er einmal an Peter Gast: „Sonntags war

ich in Naumburg, um meine Schwester ein wenig noch auf den Parsifal vorzubereiten. Da ging es mir seltsam genug! Schließlich sagte ich: ‚Meine liebe Schwester, ganz diese Art Musik habe ich als Knabe gemacht, damals, als ich mein Oratorium machte‘ — und nun habe ich die alten Papiere hervorgeholt und, nach langer Zwischenzeit, wieder abgespielt: die Identität von Stimmung und Ausdruck war märchenhaft.“

Das Romantische, dem der religiöse Hymnus zuneigt, findet für den jungen Nietzsche den modernen Ausdruck in der Musik Robert Schumanns. Er ist der Lieblingskomponist des Zöglings von Schul-Pforta und noch des Bonner und des Leipziger Studenten. Unter Schumanns Bann stehen, wie Nietzsche selbst erkennt, seine gymnasialen Kompositionen, die er so zahlreich und angemessen anfertigt, wie immer ein musikalisch reich angelegter und gebildeter Jüngling es vermag, welcher mehr lerngierigen Schaffensdrang als ursprüngliche Schöpfergabe besitzt. Unter dem Banne der dichtenden Romantiker stehen auch seine zahlreichen Schülerpoesien, die er, gleichsam als Tribut des dankbaren und wohlerzogenen Sohnes, den Seinigen im nahen Naumburg widmet. Durch Schumann lernt er Jean Paul kennen, über den er nach Hause berichtet: „Ich glaube, er wird mein Lieblingsschriftsteller“, durch Schumann auch Lord Byron, zu dessen Manfred er noch im „Ecce homo“ sich mächtig hingezogen fühlt: „Ich fand alle diese Abgründe in mir.“

An die innere Neigung kommt der Jüngling zuweilen erst auf dem sichtbaren Weg eines heftig strebenden Bildungseifers. Vor allem Humboldt regt in ihm, wie

der Schüler selbst sagt, „einen ungemeinen Drang nach Erkenntnis und universeller Bildung an“. Dem Fehlen eines männlichen aufsichtigen Auges schreibt es der angehende Student zu, daß er aus „Neubegier, vielleicht auch Wissensdrang sich die mannigfaltigsten Bildungsstoffe in größter Unordnung zuführte“; das Spiel habe er zwar nicht vernachlässigt, „aber doch auch mit fast doktrinärem Eifer getrieben, so daß ich z. B. über fast alle Spiele kleine Büchlein geschrieben habe und sie meinen Freunden zur Kenntnisnahme vorlegte“. Mit eben diesen Freunden gründet schon der Siebzehnjährige einen literarischen Verein „Germania“, in welchem er unter anderem Vorträge über Byrons Manfred, Falieri, Sardanapal, die beiden Foscari und einen solchen über das „Dämonische in der Musik“ zum besten gab. Die schriftlichen Abhandlungen standen unter dem gegenseitigen Gutachten der jungen Freunde; und herzlos wußte dieser unerbittliche Bildungsdrang das Unzureichende auszuscheiden. Fürwahr, eine stramme Vorschule zu der „Zukunft unserer Bildungsanstalten“ und zu den idealen Schulplänen der Zarathustrazeit, welche darauf ausgingen, im Klosterwandelgang oder im Schloßhof, inmitten erhabener Natur einem auserlesenen Jüngerkreise die Schönheit des Übermenschen zu verkünden.

Die Bildungskreise des jungen Vereinsgründers umfaßten an Literatur alles, was deutsch war und im romantischen Geschmacke stand. In diesen gymnasialen Jahren mag unter den Wirkungen der Literatur und der Antike der religiöse Urbestand etwas geschwiegen haben. Schon der Fünfzehnjährige wünscht sich Kleist, Cervantes und Lorenz Sterne. „Auch die Werke von

Gaudy ziehen mich sehr an, besonders der wahrhaft südliche Glut atmende Römerzug. Diese farbigen Gemälde geistvoller Bemerkungen schlingen sich wie Efeu um die morschen Säulen und Hallen der Melancholie." Zeigt sich in diesem frühfertigen Stil mehr die rhetorische Glätte des Pastorensohnes oder die bunte Behangenheit eines angehenden Romantikers, welcher schon Jean Paul gelesen hat? Mehr als alle anderen gilt ihm Hölderlin. Später, als Baseler Professor, bezeichnet er den schwäbischen Romantiker seinem Erwin Rohde als „den Liebling aus der Gymnasialzeit". „Immer wenn ich mich zum Briefschreiben an Dich niedersetze, fällt mir das Wort Hölderlins ein ‚denn liebend gibt der Sterbliche vom Besten'." Im „Empedokles" stehen diese Worte, in jener Dichtung, die bekanntlich noch den Nietzsche der Baseler Zeit zu einem über den Entwurf nicht hinausgekommenen Drama angeregt hat. Empedokles, welcher, ein Gott sich fühlend und verbannt von der verachteten Menge, dem Krater des Ätna sich anvertraut, ist dem Jüngling Nietzsche ein Vortraum des Übermenschen, sein Verherrlicher Hölderlin schon durch die Sprache der Dichtung ein Vorbild für die frühen Lieder. Unter den Gedichten Hölderlins notiert sich der junge Nietzsche besonders: „Rückkehr in die Heimat", „Der gefesselte Strom", „Sonnenuntergang", „Der blinde Sänger", „Abendphantasie". Aber dieser Jugendschwarm für Hölderlin kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß Nietzsche ihm später entrückte, nicht in dem starken Bedürfnis, in einer verwandten Natur sich selbst zu überwinden, sondern weil er im Grunde seines Wesens fern abstand von der maßvollen Schönheit und der idyllischen Ruhe des

sanften Schwaben. Weniger hat sich Nietzsche mit Novalis befaßt, wiewohl dessen aphoristisches Umhertasten und anreizende Mystik seiner Natur verwandter ist. Doch während einer in Jena zugebrachten Ferienzeit vertieft sich der fünfzehnjährige Nietzsche in der Bibliothek seines Oheims in die Lektüre des hymnischen Romantikers.

Aus diesen Jahren, welche von romantisch nachempfundenen Gedichten und weihevoll-exakten Prosaberichten überströmen, mag ein sonderbar vorhersagendes Wort erwähnt sein, welches der Vierzehnjährige bei einer lehrhaft-kritischen Betrachtung seiner bisherigen Poesien niederschreibt: „Die Jugend, der noch eigene Gedanken fehlen, sucht ihre Ideenlehre hinter einem glänzenden, schillernden Stil zu verbergen. Gleicht hierin die Poesie nicht der modernen Musik? Ebenso wird hieraus bald eine Zukunftspoesie werden. Man wird in den eigentümlichsten Bildern reden; man wird wirre Gedanken mit dunkeln aber erhaben klingenden Beweisen belegen, man wird kurzum Worte im Stile des Faust zweiter Teil schreiben, nur daß eben die Gedanken dieses Stückes fehlen. Dixi.“ Wenn nun der junge Nietzsche hier gegenüberstellt: „Man muß überhaupt beim Schreiben eines Werkes vorzüglich die Gedanken berücksichtigen; eine Nachlässigkeit im Stil verzeiht man eher als eine verwirrte Idee. Ein Muster hiervon sind die Goethischen Gedichte in ihren goldklaren, tiefen Gedanken“ — so fragt man sich, ob man es nicht bei dieser instinktiv richtigen Unterscheidung des Sekundaners belassen soll, anstatt eine ausgeklügelte Betrachtung über Goethe und Nietzsche anzustellen. Gedichte mit goldklaren, tiefen Gedanken auf der einen Seite;

auf der andern Zukunftspoesie in der Art der modernen Musik, eigentümlichste Bilder!

Aber erwähnt sei wenigstens, daß der Schüler Nietzsche bei aller Religiosität und Romantik auch seinen Goethe hatte. Die Löwennovelle war der früheste und stärkste Eindruck, welchen der Knabe von der Poesie bekam. Der Student hatte gründlich den Faust im Kopf; die Briefe zwischen ihm und Rohde wimmeln noch bis weit in die Professorenzeit von Nachklängen und Zitaten aus Goethes tiefstem Werk. Und führt nicht von der symbolischesten Dichtung der Weltliteratur ein direkter Weg zu dem rätselvollen Mummenschanz des Zarathustra? Und hat Nietzsche nicht auch recht, wenn er sprachlich auf Goethes Bahn weiter zu gehen glaubt, ohne freilich im Taumel der Vollendung des Zarathustra die immer gültigen Werte im Auge zu haben, die Goethe in Gestalt und Sprache ihm voraus hatte?: „Es war, nach Luther und Goethe, noch ein dritter Schritt zu tun —; sieh zu, alter Herzenskamerad, ob Kraft, Geschmeidigkeit je schon in unserer Sprache so beieinander gewesen sind. Lies Goethe nach einer Seite meines Buches — und du wirst fühlen, daß jenes ‚Undulatorische‘, das Goethen als Zeichner anhaftete, auch dem Sprachbildner nicht fremd blieb.“ Offenkundig hat Nietzsche in Gedanke und Form viel dem Spruchweisen Goethe zu verdanken. Auch Nietzsches „Scherz, Spiel und Rache; ein Vorspiel in deutschen Reimen“ ist ohne Goethe nicht denkbar. Er ließ sich zudem gerne sagen, daß diese Gelegenheitsverse an gute altdeutsche Reime erinnerten. Die „Römischen Elegien“ und die „Venezianischen Epigramme“ pries er, ähnlich wie Heine, im Hochgefühl des freien Geistes. Unter die

wenigen deutschen Bücher, die ihm etwas gelten, zählt er die Gespräche mit Eckermann; unter sie auch, neben Stifters „Nachsommer" Gottfried Kellers „Leute von Seldwyla".

Es ist höchst interessant, wie Nietzsche sich an der gänzlich entgegengesetzten Kunst dieses großen Schweizers erbaute und seine Werke der Form und dem Wesen nach rückhaltlos anerkannte. Die „Fröhliche Wissenschaft" sendet er ihm, nicht ohne Besorgnis, dem „Herzerfreuer" damit wehe zu tun; den ersten Zarathustra mit den Worten: „Die Frucht dieser zehn Tage liegt nun vor Ihnen: möge sie süß und reif genug sein, um Ihnen — einem Verwöhnten im Reiche des Süßen und Reifgewordenen! — wohl zu tun!" Und beim Überreichen des letzten Zarathustra schreibt Nietzsche an Keller die bezeichnenden Worte: „Vielleicht geht dies Buch mit seinem Fragezeicheninhalte wider Ihren Geschmack: vielleicht nicht seine Form. Wer sich ernsthaft und mit herzlicher Neigung um die deutsche Sprache bemüht hat, wird mir schon einige Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen; es ist Etwas, so sphynxartige und stummgeborene Probleme, wie die meinen sind, zum Reden zu bringen. — Im letzten Frühling bat ich meine alte Mutter, mir Ihr Sinngedicht vorzulesen, — und wir beide haben Sie dafür aus vollem Herzen gesegnet (auch aus vollem Halse: denn wir haben viel gelacht): so rein, frisch und körnig schmeckte uns dieser Honig." Höchst anschaulich läßt hier Nietzsche selbst den Gegensatz durchblicken. Kein Wunder, daß ihn aus seinen sphynxartigen Problemen Keller als etwas Reifgewordenes, als frischer, reiner Honig anmutete. Auf die Rückseite eines Briefes, in welchem ihn Keller zum Besuch

einladet, schreibt Nietzsche die Worte des Abendliedes: „Trinkt, oh Augen, was die Wimper hält, Von dem goldnen Überfluß der Welt!“ Nietzsche hat diese Verse wohl nicht auf sich anwenden wollen. Wer den goldnen Überfluß der Welt zu schlürfen weiß, der dichtet keine Übermenschen. In den nächsten Tagen trafen sie sich, zwei große deutsche Dichter nach Goethe und Heine; sie sind ein Beweis dafür, welch weltenferne Gegensätze sich unter dem Dache der deutschen Sprache versammeln.

Am meisten von diesen Dreien vermochte dem Dichter und Stilisten Nietzsche doch wohl Heinrich Heine zu geben; nicht nur als moderner Denker und Anreger neuer Werte, wie man öfters hervorgehoben hat, sondern auch als Künstler. Nietzsche der Stilist, der Künstler der Leidenschaft und der tanzenden Bosheit, hat sich mehr zu Heine hingezogen gefühlt, als man bei der Grundverschiedenheit der beiden Naturen annehmen könnte. Der Sinn für den feinen Prunk, für die morbiden Reize, der, wie wir sahen, in einem seelischen Seitengang Nietzsches schon durch Herkunft verborgen lag, mußte durch die erste Berührung mit dem Klassiker des Witzes ans Licht gezogen werden. Freilich trug damals der Leipziger Student eine streng philologische Miene und gesteht nur ungern, daß sich diese freien und leichten Geister bei ihm einschleichen: „Ich habe leider“, schreibt er an Frau Ritschl, „Neigung für das Pariser Feuilleton, für Heines Reisebilder usw. und esse ein Ragout lieber als einen Rinderbraten. Was hat es mich für Mühe gekostet, ein wissenschaftliches Gesicht zu machen, um nüchterne Gedankenfolgen mit der nötigen Dezenz und alla breve niederzuschreiben. . . .

Aber vielen Menschen“, meinte er dann über ein stark an Heine orientiertes Buch von Louis Ehlert, „ist die Wahrheit in dieser Harlekinperücke unkenntlich. Uns nicht, die wir kein Blatt dieses Lebens für so ernst halten, in das wir nicht den Scherz als flüchtige Arabeske hineinzeichnen dürften. Und welcher Gott darf sich wundern, wenn wir uns gelegentlich wie Satyrn gebärden und ein Leben parodieren, das immer so ernst und pathetisch blickt und den Kothurn am Fuße trägt?“ Später freilich, als mit dem Schwarm für Wagner die Anlehnung an Heine zeitweise nachläßt, urteilt Nietzsche in der geplanten Unzeitgemäßen Betrachtung „Über Lesen und Schreiben“: „Heine zerstört das kaum errungene Gefühl für einheitliche Farbe des Stils; er liebt die bunte Hanswurstjacke. Seine Einfälle und Bilder passen nicht zueinander; er beherrscht als Virtuose alle Stilarten, aber benutzt diese Herrschaft nur, um sie durcheinanderzuwerfen.“ Aber als Nietzsche nicht nur in seinem Geschmacke europäisch wird, sondern auch im Stile undeutsche Feinheit und Leichtigkeit anstrebt, da wächst ihm Heine zu der Bedeutung des letzten europäischen Ereignisses in der deutschen Literatur. Im „Ecce homo“ widmet er ihm, der Wirkung bewußt, die eine gründliche Heinelektüre auf seine Kunst ausgeübt hat, höchst begeisterte Worte, die in seltsamem Bezug stehen zu jenen jugendlichen Kritiken: „Den höchsten Begriff vom Lyriker hat mir Heinrich Heine gegeben. Ich suche umsonst in allen Reichen der Jahrtausende nach einer gleich süßen und leidenschaftlichen Musik. Er besaß jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag. Und wie er das Deutsche handhabt!“ Während Nietzsche hier, vielleicht

richtig, voraussieht, daß man später einmal Heine und ihn als die ersten Artisten der deutschen Sprache bezeichnen werde, äußert er ein andermal, indem er sein verwandteres Vorbild hinzufügt, daß Wagner und Heine die letzten Großen seien, mit denen Deutschland Europa beschenkt habe.

* *
*

Jedesfalls hat aus jenen ersten Umkreisen Heine am nachhaltigsten auf den Künstler Nietzsche eingewirkt. Inzwischen hat Nietzsche freilich nach den halb religiös-lehrhaften halb romantisch-musikalischen Anfängen seinen Schopenhauer und seinen Wagner durchlebt, nicht weniger eindringlich aber, schon von den Zöglingsjahren an, die Antike. Schon der Sekundaner notierte sich unter „Lieblingsneigungen in den Wissenschaften“: „1. guter lateinischer Stil.“ Der Primaner schreibt den besten lateinischen Aufsatz; die kritischen Arbeiten des Studenten sind in einem eleganten Latein abgefaßt. Noch der Baseler Professor ergibt sich gerne dem fremden Stil und schreibt an Ritschl: „Mich freut es übrigens, wieder einmal eine Nötigung zum Lateinschreiben zu haben, um durch Übung meinen bald fadenscheinigen, bald fetten, immer ungesunden Stil etwas zu bessern.“ Die Briefe an Rohde sind gespickt mit lateinischen Zitaten und begeben sich sogar oft in lange lateinische Perioden etwa wie die Briefe von Pensionsfreundinnen ganz von selbst ins Französische fallen. Die Antike steckt so gehaltlich wie formal tief in Nietzsches Blut. Es ist bekannt, wie schon der Knabe durch seinen Jugendgott Hölderlin in die Welt des Empedokles geleitet wird, wie der Student an

den griechischen Lyrikern das Hymnische in sich bildet, der Professor den Begriff des Dionysischen, mehr in sich als in der Antike, neubelebt, wie er seit Empedokles an den großen Griechen einen begeisternden Antrieb findet zur Idealisierung des Übermenschen, an Heraklit, wenn auch unbewußt, in der Lehre von der Ewigen Wiederkunft anklingt.

Es ist interessant, wie auch die antike Form auf den Künstler Nietzsche bildend eingewirkt hat. In den Baseler Jahren schreibt er einmal an Malwida von Meysenburg: „Ich sollte meinen, es sei für ein deutsches Kind ein wahres Glück, zuerst in einer regelrechten strengen Kultursprache, Französisch oder Latein, erzogen zu werden, damit sich ein kräftiges Stilgefühl entwickle, das nachher auch der später erlernten etwas barbarischen Muttersprache zugute käme.“ Dem jungen Nietzsche ist dies „wahre Glück“ zuteil geworden. Ein „kräftiges Stilgefühl“ hätte sich zwar in ihm auch ohnedies entwickelt, aber seine Sprache erhielt dadurch von vorneherein neben peinlicher Genauigkeit und einwandfreier Glätte einen etwas altertümlichen Gelehrtenton. Nietzsche spricht später einmal von dieser „verschwundenen Vorbereitung zur Kunst“: „An allem, was das Gymnasium trieb, war das Wertvollste die Übung im lateinischen Stil: diese war eben eine Kunstübung, während alle anderen Beschäftigungen nur das Wissen zum Zweck hatten. Den deutschen Aufsatz voranzustellen ist Barbarei: denn wir haben keinen mustergültigen, an öffentlicher Beredsamkeit emporgewachsenen deutschen Stil ..... Die bloße Darstellung bei gegebenem Inhalte war die Aufgabe des lateinischen Stiles, für welchen die alten Lehrer

eine längst verloren gegangene Feinheit des Gehörs besaßen."

Im Gegensatz zu den meisten deutschen Stilisten, vor allem zu Heine, ist Nietzsche diesem alten Gelehrtenbrauche treu geblieben. Es zeigt sich eben auch hier wie Stammesart und Abkunft in ihm wirksam blieben. Noch im „Jenseits von Gut und Böse" macht er etwa den Zwischenruf: „Ein homerisches Gleichnis sagt es besser." Der „Zarathustra" liebt, wenn auch in parodischer Betonung, recht vollsaftige homerische Vergleiche. Nebenher erbaut sich Nietzsche wieder einmal an Horazens Satiren und Episteln: „Als ich heute hineinguckte, fand ich alle Wendungen bezaubernd wie einen warmen Wintertag." Vor allem aber verraten die Baseler Schriften das antike Vorbild. Hier empfinden wir bald die weitausgesponnene Rhetorik Ciceros, bald die wuchtige Knappheit des Demosthenes, den Nietzsche einmal an Stelle des lateinischen Stiles auszubilden empfiehlt, jedenfalls angeregt durch seine Baseler Vorlesung über griechische Rhythmik und Metrik, wie ihm Cicero durch eine Seminarübung über die „Academica" besonders nahegebracht sein mochte.

Es lohnt sich, kurz zu veranschaulichen, wie in der durch Wagners Musikdrama und Schopenhauers Philosophie modernen Welt der ersten Schriften in den erhebendsten Aufzügen auch antike Gestalten sichtbar werden. Die „Geburt der Tragödie" endet in dem Bilde: „Würde man nicht, bei diesem fortwährenden Einströmen der Schönheit, zu Apollo die Hand erhebend ausrufen müssen: ‚Seliges Volk der Hellenen! Wie groß muß unter Euch Dionysos sein, wenn der delische Gott solche Zauber für nötig hält, um Euren dithyrambischen Wahnsinn zu

heilen!' — Einem so Gestimmten dürfte aber ein greiser Athener, mit dem erhabenen Auge des Äschylus zu ihm aufblickend, entgegnen: ‚Sage aber auch dies, du wunderlicher Fremdling: wie viel mußte dies Volk leiden, um so schön werden zu können! Jetzt aber folge mir zur Tragödie und opfere mit mir im Tempel beider Gottheiten!'" Diese Worte würde man für die Übersetzung eines griechischen Textes halten, wenn nicht die lehrhafte Unruhe und pastorale Wärme ganz deutsch in der Art Friedrich Nietzsches anmutete. Geschwollen und heftig in der Weise eines lateinischen Forumredners läßt Nietzsche die letzte unzeitgemäße Betrachtung „Richard Wagner in Bayreuth" ausklingen: „Und nun fragt euch selber, ihr Geschlechter jetzt lebender Menschen! Ward dies für euch gedichtet? Habt ihr den Mut, mit eurer Hand auf die Sterne dieses ganzen Himmelsgewölbes von Schönheit und Güte zu zeigen und zu sagen: es ist unser Leben, das Wagner unter die Sterne versetzt hat? Wo sind unter euch die Menschen, welche das göttliche Bild Wotans sich nach ihrem Leben zu deuten vermögen und welche selber immer größer werden, je mehr sie, wie er, zurücktreten? ... Und die Freien, Furchtlosen, in unschuldiger Selbstigkeit aus sich Wachsenden und Blühenden, die Siegfriede unter euch?" Hierauf hätte Nietzsche wirklich anwenden können, daß die bloße Darstellung bei gegebenem Inhalt die Aufgabe der antiken Stilübung war. Läßt hier der „Himmel von Schönheit und Güte" die brave Röckener Pfarre im Hintergrunde aufsteigen, so glauben wir gänzlich Cicero zu hören, wenn Nietzsche in „Schopenhauer als Erzieher" einmal anhebt: „Doch ich habe versprochen, Schopenhauer, nach meinen

Erfahrungen, als Erzieher darzustellen, und somit ist es bei weitem nicht genug, wenn ich, noch dazu mit unvollkommenem Ausdruck, jenen idealen Menschen hinmale, welcher in und um Schopenhauer, gleichsam als seine platonische Idee, waltet." Mehr der weihevolle Glanz des Kanzelredners liegt auf einer anderen Stelle derselben Schrift: „So wußte Schopenhauer die eine Hälfte seines Wesens gesättigt und erfüllt, ohne Begierde, ihrer Kraft gewiß, so trug er mit Größe und Würde seinen Beruf als siegreich Vollendeter. In der anderen Hälfte lebte eine ungestüme Sehnsucht; wir verstehen sie, wenn wir hören, daß er sich mit schmerzlichem Blicke von dem Bilde des großen Stifters der La Trappe, Rancé, abwandte, unter den Worten: ‚Das ist Sache der Gnade'." Und nun wird es vollends, in Gehalt und Ton, zu einer deutschen Predigt, in welcher nur der kleine Nachsatz wieder den lateinischen Einschlag verrät: „Denn der Genius sehnt sich tiefer nach Heiligkeit, weil er von seiner Warte aus weiter und heller geschaut hat als ein anderer Mensch, hinab in die Versöhnung von Erkennen und Sein, hinein in das Reich des Friedens und des verneinten Willens, hinüber nach der anderen Küste, von der die Inder sagen." Die mahnende Anrede eines Lehrers, der zwischen Antike und Romantik sich bewegt, liegt in den Worten: „Vergleiche diese Gegenstände, sieh, wie einer den andern ergänzt, erweitert, überbietet, verklärt, wie sie eine Stufenleiter bilden, auf welcher Du bis jetzt zu Dir selbst hingeklettert bist . . . Deine wahren Erzieher und Bildner verraten Dir, was der wahre Ursinn und Grundstoff Deines Wesens ist, etwas durchaus Unerziehbares und Unbildbares, aber jedenfalls schwer

Zugängliches, Gebundenes, Gelähmtes!“ Noch gehäufter und inbrünstiger, gleichsam ein Vorklang zum Zarathustra, wenn auch noch im gehaltenen Satze des klassischen Stiles, muten die Worte an: „Meine Freunde, ihr, die ihr an die dionysische Musik glaubt, ihr wißt auch, was für uns die Tragödie bedeutet. In ihr haben wir, wiedergeboren aus der Musik, den tragischen Mythus — und in ihm dürft ihr alles hoffen und das Schmerzlichste vergessen! Das Schmerzlichste aber ist für uns alle — die lange Entwürdigung, unter der der deutsche Genius, entfremdet von Haus und Heimat, im Dienst tückischer Zwerge lebte.“

* *
*

Schopenhauer und Wagner, denen diese Betrachtungen gelten, haben den Unzeitgemäßen doch noch stärker angefaßt als die Antike. Auch hier soll es nicht darauf ankommen, die längst beleuchteten gedanklichen Zusammenhänge zu bereden: wie die scheinbar auseinandergehenden musikalischen und philologischen Anfangsrichtungen durch die gleichzeitige Einwirkung Schopenhauers und Wagners in dem ästhetischen Phänomen der „Geburt der Tragödie“ sich sammeln. Wie stark Nietzsche durch Schopenhauer, vor allem aber durch den Verkehr mit Wagner in die Bahnen der Kunst überhaupt erst gelenkt worden ist, das veranschaulicht uns neben dem Kunst*lehrer* Nietzsche auch der Künstler Nietzsche. Nach Schopenhauers Art sind Nietzsches „Unzeitgemäße Betrachtungen“, noch ganz fern der Aphoristik, ins Große und Weite redigiert. Und nicht nur an den Musiker sondern auch an den Schriftsteller Wagner mit seiner unendlichen gelehrtenhaften

Stilistik gemahnen Nietzsches Erstlinge. Die „Geburt der Tragödie“ als sprachliches und gedankliches Kunstwerk sollte einmal mit Wagners Schriften, vor allem mit dem kurz vorher erschienenen „Beethoven“ gründlich verglichen werden. Schopenhauer, dessen gegenständliche Klarheit und, wie Nietzsche ihn selbst nennt, „etwas rauher und bärenmäßiger“ Ton, mit der Sprache des dionysischen Professors freilich keine innere Gemeinschaft hat, stärkt diesen immerhin in der Behandlung des Stiles als eines Kunstwerkes, in dem nutzbringenden Studium der fremden, vor allem der antiken Sprachen.

Daß Schopenhauer zum Erzwingen eines mustergültigen Deutsches „außerordentlich den Seneca studiert und nachgeahmt“ habe, hebt Nietzsche gern hervor. Durch Schopenhauer lernt Nietzsche während der Leipziger Studentenzeit auch Lichtenberg kennen, der sein anderer großer Stilmeister wurde in den Jahren, als Luther ihm zeitweise aus dem Gesichtskreise verschwand und Heine ihm weniger galt. So schreibt denn Nietzsche, mitten aus griechischen Seminarstudien, bezeichnende Worte, die gleichzeitig dartun, wie bewußt er in der Anlehnung an Vorbilder schon früh sich seine Sprache künstlerisch erarbeitet hat: „Was mir die meiste Mühe und Sorge macht: mein deutscher Stil. Mir fallen die Schuppen von den Augen: ich lebte allzulange in einer stilistischen Unschuld. Der kategorische Imperativ ‚Du sollst und mußt schreiben‘ hat mich aufgeweckt. Ich suchte nämlich, was ich nie gesucht hatte außer auf dem Gymnasium: gut zu schreiben, und plötzlich erlahmte die Feder in der Hand. Dazu dröhnten mir die Ohren von Lessingschen, Lichtenbergschen, Schopenhauerschen Stilvorschriften. Ein

Trost war mir immer, daß diese drei Autoritäten einstimmig behaupten, es sei schwer gut zu schreiben, von Natur habe kein Mensch einen guten Stil, man müsse arbeiten und hartes Holz bohren, ihn zu erwerben."

Die antike Schulung in der Schreibart des unzeitgemäßen Nietzsche fühlte auch Richard Wagner; er behauptet schlechtweg, Nietzsche schreibe Latein. Noch spät rühmt sich der Umwerter aller Werte zum Erweis des Fremdartigen in seiner Kunstübung dieses Gutachtens seines großen Freundes. Auch darin hatte Wagner das richtige Empfinden, wenn er über den „Nutzen und Nachteil der Historie" an Nietzsche schreibt: „Man merkt Ihrer Schrift den besten vornehmen Umgang, jedoch nicht gänzliche Freiheit an; ich glaube, daß die klassischen Muster dadurch unnachahmlich bleiben, daß sie selbst Niemanden nachahmten und nur aus sich nach dem Schönen trachteten." Zu dem besten vornehmen Umgang gehört nicht zuletzt auch Wagner selbst. Seine Wirkung als Musiker und Schöpfer einer neuen Kunstform liegt auf der Hand. Ohne sie ist der ganze Nietzsche von der „Geburt der Tragödie" bis „Richard Wagner in Bayreuth" überhaupt nicht denkbar, und auch die späteren Schriften würden ein anderes Aussehen haben, wenn sie nicht durch die scharfen Überwindungsmittel so nervös unruhig, so fieberhaft geworden wären.

Wie aber gerade Wagners Sprache und Stil der Kunstübung Nietzsches zu statten gekommen sind, das verraten schon die eindringlichen Betrachtungen, die Nietzsche der Stilart Wagners widmet, anfangs preisend, später verwerfend. Wie Nietzsche schon als sechzehnjähriger Gymnasiast sich mit dem Tristan der Musik und der

Verse Wagners bemächtigt, so hat er auch die Schriften des großen Kunstneuerers schon früh in sich aufgesogen. Seine Studentenbriefe verraten, mit welcher Begier er nach einer Neuerscheinung greift, wie er die neuen Auflagen begrüßt. In der letzten Unzeitgemäßen Betrachtung faßt er zusammen, was er über den Dichter und den Schriftsteller Wagner denkt. Es sind jene Auslassungen, von denen er später im „Ecce homo" sagt, daß sie nur ihn selbst beträfen, ohne die Wagnersche Realität überhaupt zu berühren. Das Dichterische in Wagner liegt für Nietzsche im Mythischen, das sich aller Begriffe entschlägt. Dem Mythus liegt kein Gedanke zugrunde, sondern er selber ist ein Denken. Wagners Wortsprache begiebt sich in einen Urzustand zurück, wo sie noch selber Dichtung, Bild und Gefühl ist. Diese Sprache singbar zu machen, war eine dornenvolle Aufgabe: „Gerade Wagner hat, weil er diese Sprache mehr liebte und mehr von ihr forderte, auch mehr als ein anderer Deutscher an ihrer Entartung und Schwächung gelitten, also an den vielfältigen Verlusten und Verstümmlungen der Formen, an dem schwerfälligen Partikelwesen unserer Satzfügung, an den unsingbaren Hilfszeitwörtern. . . . Dagegen empfand er mit tiefem Stolze die Ursprünglichkeit und Unerschöpflichkeit dieser Sprache, die tonvolle Kraft ihrer Wurzeln." Diesen Worten, die durchaus einem dunkeln Empfinden seiner eigenen dichterischen Art entspringen, fügt Nietzsche eine Reihe von Bezeichnungen hinzu, in denen halb eine Begeisterung für Wagners Poesie, halb ein Vorahnen des Zarathustra sich auszudrücken scheint: „Leiblichkeit des Ausdrucks, verwegene Gedrängtheit, Gewalt und rhythmische Vielartigkeit, ein

merkwürdiger Reichtum an starken und bedeutenden Wörtern, Vereinfachung der Satzgliederung, eine fast einzige Erfindsamkeit in der Sprache des wogenden Gefühls und der Ahnung. . . ."

Dieser etwas wahllosen aber bezeichnenden Charakteristik des Dichters entsprechen aufschlußreiche Worte über den Schriftsteller Wagner: „Am meisten beschwert vielleicht den nicht ganz Vertrauten ein Ausdruck von autoritativer Würde: mir kommt es so vor, als ob Wagner häufig wie vor Feinden spreche — denn alle diese Schriften sind im Sprechstil, nicht im Schreibstil geschrieben, und man wird sie viel deutlicher finden, wenn man sie gut vorgetragen hört." Hier findet Nietzsche einen ihm selbst sehr eigenen Zug in Wagners Stil wieder. „Als Künstler im ganzen betrachtet, hat Wagner etwas von Demosthenes an sich" — sagt Nietzsche an einer anderen Stelle, indem er die rhetorische Gewalt als eine ihm selbst nur allzu vertraute Gabe zugrunde legt. So wirkt ihm Wagner nicht nur durch Wort und Musik, sondern auch durch die Gebärde. Er erreicht die Wirkung eines Schauspielers oder eines Demagogen; er zwingt die Zuhörer zum „leidenschaftlichen Miterleben". Durch den absichtlichen Faltenwurf dringt oft die fortreißende Leidenschaft des Gefühls; „dann verschwindet die künstliche schwere und mit Nebenworten reich geschwellte Periode, und es entschlüpfen ihm Sätze und ganze Seiten, welche zu den schönsten gehören, was die deutsche Prosa hat." Später freilich, als Nietzsche, die andere Hälfte seines eigenen Wesens empfindend, die Rednergewalt Wagners als dämonische Mitteilbarkeit, seine Nuancenkraft als Dekadence, seinen Mythus als

aufgebauschte Schauspielerei, seinen musikalischen Stil als Verschwommenheit auffaßt, da spricht er verächtlich von jener Zeit, in welcher er Wagner zum höchsten Vorbild weihte: „Der Vergleich der Symphonie III. Akt Tristan, in der ‚Geburt der Tragödie‘ ist undeutlich und hochtrabend, wie ich damals nach Wagners Vorbilde mich auszudrücken liebte.“ — Viel Neues hat bis zu dem völligen Geschmacksumschlag auf Nietzsche eingewirkt.

* * *

Richard Wagner ist für den Künstler Nietzsche weit mehr als Vorbild und Einfluß, er ist ihm auch ein Erlebnis gewesen, vielleicht das stärkste und gestaltendste seines Lebens. In den Jahren der Freundschaft mit Wagner kommen für Nietzsche die Einwirkungen nicht nur aus der Umwelt der Literatur, sondern auch aus der Innenwelt der Erlebnisse. Dem seelischen Zusatz gesellt sich eine starke Einwirkung des körperlichen Befindens, welches gerade in diesen Jahren anfängt, sich in seinen Schriften fühlbar niederzuschlagen. Endlich ist der Kreis der Einflüsse mit der künstlerischen Besitzergreifung der Alpen und Italiens auf Klima und Aufenthalt zu erweitern. — Des Verfassers vielzitiertes Wort, daß hinter jedem Satze des Zarathustra ein persönliches Erlebnis stünde, wird jeder stark nachempfunden haben, der in einer Dichtung als in dem Lebensbuche eines Künstlers zu lesen versteht. Von dem Naumburger Seiltänzererlebnis aus frühester Kindheit bis an die peinvollen Erlebnisse aus harter Nähe scheint im Zarathustra alles dichterisch aufzuerstehen, was je in Nietzsches Empfinden einmal gelebt hat und nur vom Wechsel der Zeiten

flüchtig überdeckt ist. Die pfarrhaft-altväterliche Getragenheit betagter Anverwandten vermischt mit dem lustigen Mummenschanz der Kinderspiele, die Leipziger Studenteneindrücke, die Baseler Gelehrtenjahre, das Werk und Wesen Richard Wagners, wie es in Nietzsche sich spiegelte, Erwin Rohde und die anderen, die ihn zum begeistert-hoffenden Freund gemacht haben und nun den Seltsam-Unverstandenen einsam ließen, — alles dies hat an dem Kunstwerke des Zarathustra mitgeholfen.

Deutlicher als eine genaue Aufdeckung des Einzelnen, zu welcher doch erst in Jahrzehnten die Quellen gänzlich erschlossen sein mögen, vermag über den künstlerischen Wert seines Erlebens Nietzsche selbst uns zu unterrichten. „Wie leer, wie langweilig, wie falsch!" — nennt er einmal ein Buch, und setzt zur Begründung hinzu: „Man sollte doch nur von Dingen reden, worin man seine Erlebnisse hat." Nietzsche hat zwar, wie er an Brandes schreibt, von seinen Beziehungen zu Wagner aus „einen großen Kreis interessanter Menschen kennen gelernt, im Grunde fast alles, was zwischen Paris und Petersburg wächst", aber seine Erlebnisse haben weder in der Ausdehnung noch in der Gewalt an sich etwas Außergewöhnliches. Außergewöhnlich ist dagegen — und darauf kommt es an — seine Empfänglichkeit und Empfindungsfeinheit, sein Vermögen, die zarteste Reizung von außen bis in die Tiefen seines Gefühls zu leiten und sie dann, nachdem er sie durchlitten hat, in seinen Gedankenharmonien mitschwingen zu lassen. „Es kommt darauf an, was einer schon als Erlebnis faßt, fühlt; die meisten brauchen eine plumpe Ausführlichkeit des Geschehens und hundertmalige Wiederholungen, und einige haben Keulenschläge

nötig, um hinter ein Erlebnis zu kommen und aufmerksam zu werden." Schon in den ersten Aphorismen sagt Nietzsche unter dem Hauptstück „Der Mensch mit sich allein": „Sieht man zu, wie Einzelne mit ihren Erlebnissen — ihren unbedeutenden alltäglichen Erlebnissen — umzugehen wissen, so daß diese zu einem Ackerland werden, das dreimal des Jahres Frucht trägt; während Andere — und wie Viele! — durch den Wogenschlag der aufregendsten Schicksale hindurchgetrieben werden und doch immer leicht, immer obenauf, wie Kork, bleiben: so ist man endlich versucht, die Menschheit in eine Minorität (Minimalität) Solcher einzuteilen, welche aus Wenigem viel zu machen verstehen, und in eine Majorität derer, welche aus Vielem wenig zu machen verstehen." Wenn Nietzsche bei der ersten Gruppe an sich gedacht hat, so war er dazu vollständig berechtigt. Ein andermal sieht er in dem Erlebnis eine Materie, die man mit der Verstandeskühle eines Laborators zersetzt und verwendet: „Aber wir, wir Anderen, Vernunftdurstigen, wollen unseren Erlebnissen so streng ins Auge sehen, wie einem wissenschaftlichen Versuche, Stunde für Stunde, Tag für Tag! Wir selber wollen unsere Experimente und Versuchstiere sein!" Meistens freilich sind die Erlebnisse für Nietzsche der handelnde Teil; sie treten an ihn heran und greifen an das Räderwerk seiner Phantasie. Sehr bedeutsam schreibt er an Peter Gast: „Das Entgegenkommen von Erlebnissen, die zur Entwicklung meiner letzten Gedankenentscheidung führen, ist mir oftmals märchenhaft sonderbar." Ein andermal hebt er ausdrücklich die künstlerische Einwirkung des Erlebnisses hervor, wenn er dem festen Gedankenstoffe

die persönliche Färbung gegenüberstellt: „Wie die Qual und Wirrsal meines Gemüts auf die Farben der zwei ersten Teile gewirkt haben mag? (denn die Gedanken und Richtungen waren gegeben). Seltsam, alter Freund! Ich meine allen Ernstes, daß Zarathustra heiterer und lustiger ausgefallen ist, als er sonst ausgefallen sein würde. Ich könnte dies beinahe ‚aktenmäßig' beweisen."

Es ist bei Nietzsche offenkundig, wie auch die Qual und Wirrsal seines Körpers sein denkerisches und dichterisches Schaffen von dem Mittelwege der Gesundheit abgelenkt und auf verschlungene Seitenpfade mit heimlichen Ausblicken geführt hat. Zwischen den „Unzeitgemäßen" und der „Fröhlichen Wissenschaft" liegt, wie Nietzsche an Brandes schreibt, „eine Krisis und Häutung. Auch leiblich: ich lebte Jahre lang in der nächsten Nachbarschaft des Todes." Wenn auch die Vorliebe für den Aphorismus auf anderen Ursachen ruht als auf dem körperlichen Leiden, so hat doch die artistische Verfeinerung nicht wenig hierin ihren Grund. „Jene Psychologie des ‚Um die Ecke sehens' ist das eigentliche Geschenk jener Zeit, in der alles sich bei mir verfeinerte" — sagt Nietzsche selbst im Rückblick auf die Jahre seiner schlimmsten Leiden. Andererseits erhalten seine hohen und kraftvollen Kunstideale gerade aus dem gequälten Organismus jenen Auftrieb, dessen nur die Reaktionsgefühle mächtig sind. Seine Gesichte und Bilder vom Übermenschen, vom Jenseits der Moral, vom machtvollen Leben werden zwar von seinem urkräftigen Grundempfinden konzipiert, aber zur Betäubung der eigenen Qual so aufdringlich nahegerückt und grell übermalt. In den Jahren der „niedrigsten Vitalität" hörte er auf, wie er

selbst sagt, Pessimist zu sein. Der „Instinkt der Selbstwiederherstellung“ verbot ihm eine Philosophie der Armut und Entmutigung. „Von der Krankenoptik aus nach *gesünderen* Begriffen und Werten, und umgekehrt aus der Fülle und Selbstgewißheit des *reichen* Lebens hinunter sehen in die heimliche Arbeit des Dekadenceinstinktes — das war meine längste Übung, meine eigentliche Erfahrung. Wenn irgend worin, wurde ich darin Meister.“

Nahrung und Bewegung werden als Mitbewirker des Wohlbefindens für Nietzsche mehr und mehr zu Regulatoren seiner gedanklichen und künstlerischen Leistungen. Bis auf die letzten zehn Jahre ist er hierin, wie er glaubt, Idealist im schlimmen Sinne, d. h. leichtsinnig und sorglos gewesen. Die philologischen und ästhetischen „Abirrungen“ seiner Frühzeit erklärt er sich später aus diesem Mangel einer „feineren Selbstigkeit“ und eines „gebieterischen Instinktes“. Aber durch die Krankheit empfand er sich zum Nachdenken über diese „Realitäten“ gezwungen und haßt in den letzten Jahren die „stomachische Neutralität“, die „Selbstlosigkeit“ der Deutschen. Schon im „Wanderer und sein Schatten“ setzt Nietzsche einmal auseinander: „Man erwäge doch, daß aus diesem Mangel sich fast alle leiblichen und seelischen Gebrechen der einzelnen ableiten: nicht zu wissen, was uns förderlich, was uns schädlich ist, in der Einrichtung der Lebensweise, Verteilung des Tages, Zeit und Auswahl des Verkehres, in Beruf und Muße, Natur- und Kunstempfinden, Essen, Schlafen und Nachdenken; im Kleinsten und Alltäglichsten unwissend zu sein und keine scharfen Augen zu haben — das ist es, was die Erde für so

viele zu einer ‚Wiese des Unheils‘ macht.“ Man darf behaupten, daß Nietzsche zwar ein eifriger Ernährungsästhetiker, aber ein schlechter Ernährungskünstler gewesen ist. So wird man seine schließliche Aufforderung, statt der Religion und des Gewissens die Ernährungskunst einzusetzen, hauptsächlich in den bösen Erfahrungen begründet finden, die er mit seiner eigenen Unkunst zu machen hatte.

Erfolgreich jedoch für sein Wesen und Werk hat er seit den Kathederjahren das Prinzip der Bewegung und der Bewegungsfreiheit in sich verwirklicht. Er spricht es gerne aus, daß er sich seine Gedanken „ergangen“ und nicht ersessen habe. Den Satz on ne peut pas penser qu'assis nagelt er höhnisch fest; das Sitzfleisch ist ihm eine Sünde wider den heiligen Geist. Man weiß, wie Nietzsche nach den Baseler Stubenjahren im Winter in Italien, im Sommer im Engadin draußen bei der Bewegung seine besten Gedanken fand. Höchst lehrreich für seine eigene Art spricht er in der „Fröhlichen Wissenschaft“ die stolzen und begeisterten Worte: „Wir gehören nicht zu denen, die erst zwischen Büchern zu Gedanken kommen, — unsere Gewohnheit ist, im Freien zu denken, gehend, springend, steigend, tanzend, am liebsten auf einsamen Bergen oder dicht am Meere, da wo selbst die Wege nachdenklich werden. Unsre ersten Wertfragen, in bezug auf Buch, Mensch und Musik, lauten: ‚kann er gehen? mehr noch, kann er tanzen?‘ . . . Oh wie rasch erraten wir's, wie einer auf seine Gedanken gekommen ist, ob sitzend vor dem Tintenfaß, mit zusammengedrücktem Bauche, den Kopf über das Papier gebeugt. Das geklemmte Eingeweide verrät sich, darauf darf man

wetten, ebenso wie sich Stubenluft, Stubendecke, Stubenenge verrät.“ Man wird nicht fehlgehen, wenn man das Springende und Tanzende in Nietzsches Stil und Gedanken zwar in der Phantasie geboren, aber durch die körperliche Bewegung beflügelt findet. Wichtiger freilich als die Bewegung an sich ist die Art des Klimas und der umgebenden Natur.

* *
*

Die Einwirkung des Erlebnisses ist, wenn auch selten so durchdringend wie auf die feine Empfänglichkeit Nietzsches, doch ein Allgemeinmerkmal der dichterischen Naturen. Durch die Vergeistigung des Leidens zeichneten sich vor Nietzsche schon die Romantiker aus, vor allem Hoffmann, Novalis und Heine. Aber die völlige Durchsetzung seiner Gedanken und Sprüche mit Einflüssen des Klimas und des Aufenthaltes gibt dem künstlerischen Charakter Nietzsches einen Zusatz, welcher mit Romantik nichts zu tun hat. Sie ermöglicht sich durch die Überempfindlichkeit seiner Nerven und Sinne und gibt seinem künstlerischen Aussehen den eigentlich modernen Zug. Richard Wagner, dessen Eindrucksfeinheit sich einzig hiermit vergleichen ließe, hat sich zu sehr in seine deutsche Welt zurückbegeben, als daß Paris, die Alpen und Italien gänzlich in seine Kunst hätten hineinwachsen können. Wer konnte vor Nietzsche die Überzeugung äußern, die klimatischen Einflüsse auf den Stoffwechsel gingen so weit, daß ein Fehlgriff in Ort und Klima jemandem seine Aufgabe vorenthalten könne? Das Genie ist ihm bedingt durch rapiden Stoffwechsel. Die Orte, in denen Witz, Raffinement und Bosheit zum Glück gehören, in denen das Genie

zu Hause ist, erscheinen ihm ausgezeichnet durch trockene Luft, so: Paris, die Provence, Florenz, Jerusalem, Athen. „Die Luft tut's!" — ist Nietzsches Satz. „Das wußte Wagner", — fährt er fort; „sich in Szene setzen hat er nur in Paris gelernt." Den Glauben an den Wert des Klimas steigert Nietzsche bis zum Aberglauben: „Gestern rechnete ich aus, daß die entscheidenden Höhepunkte meines ‚Denkens und Dichtens' (Geburt der Tragödie und Zarathustra) mit dem Maximum der magnetischen Sonneneinwirkung zusammenfallen, — umgekehrt mein Entschluß zur Philologie (und Schopenhauer) und insgleichen ‚Menschliches, Allzumenschliches' (zugleich schlimmste Krisis meiner Gesundheit) mit einem Minimum." Der letzte Turiner Herbst begeistert Nietzsche zu den Worten: „Das Wetter ist so herrlich, daß es gar kein Kunststück ist, etwas gut zu machen."

Noch inniger als mit dem Klima weiß Nietzsche mit der umgebenden Natur zu verwachsen. Unter dem glücklich gewählten Schlagwort „Doppelgängerei der Natur" schreibt er während des ersten Engadiner Herbstes: „In mancher Naturgegend entdecken wir uns selber wieder, mit angenehmem Grausen; es ist die schönste Doppelgängerei. — Wie glücklich muß der sein können, welcher jene Empfindung gerade hier hat, in dieser beständigen sonnigen Oktoberluft, in diesem schalkhaft glücklichen Spielen des Windzuges von früh bis abend, hier wo Italien und Finnland zum Bunde zusammengekommen sind und die Heimat aller silbernen Farbentöne der Natur zu sein scheint .... Dies aber ist mir innig vertraut und blutsverwandt, ja noch mehr." Später einmal, als er mit der italienischen Landschaft ganz verwachsen ist, zeichnet er auf:

„Man wird älter, es ist mir schwer, mich von einer Gegend, und führe sie die berühmtesten Namen, zu überzeugen. Ich habe fehlerhafte Linien bei Sorrent gesehen. Die bleichsüchtige Schönheit des Lago maggiore im Spätherbst, welche alle Linien vergeistigt und die Gegend halb zur Vision macht, entzückt mich nicht, aber redet traulich — traurig zu mir — ich kenne dergleichen nicht nur aus der Natur." Die vom italienischen Frühling begünstigte „Fröhliche Wissenschaft" scheint ihrem Verfasser „in der Sprache des Tauwindes geschrieben: es ist Übermut, Unruhe, Widerspruch, Aprilwetter darin, sodaß man beständig ebenso an die Nähe des Winters als an den Sieg über den Winter gemahnt wird". Im „Jenseits von Gut und Böse" endlich sieht er einmal die engadinische Einsamkeit im Spiegel seiner Schriften: „Man hört den Schriften eines Einsiedlers immer auch etwas von dem Widerhall der Öde, etwas von dem Flüstertone und dem schönen Umsichblicken der Einsamkeit an; aus seinen stärksten Worten, aus seinem Schrei selbst klingt noch eine neue und gefährlichere Art des Schweigens, Verschweigens heraus. Wer jahraus, jahrein und Tags und Nachts allein mit seiner Seele in vertraulichem Zwiste und Zwiegespräche zusammengesessen hat, wer in seiner Höhle zum Höhlenbär oder Schatzgräber oder Schatzwächter und Drachen wurde: dessen Begriffe selber erhalten zuletzt eine eigene Zwielichtfarbe, einen Geruch ebensosehr der Tiefe als des Moders, etwas Unmitteilsames und Widerwilliges, das jeden Vorübergehenden kalt anbläst." Und höchst aufschlußreich für das oft Unbegreifliche und Gewaltsame von Nietzsches Konzeptionen sind die weiteren Worte: „Es ist etwas Will-

türliches daran, daß er hier stehen blieb, zurückblickte, sich umblickte, daß er hier nicht mehr tiefer grub und den Spaten weglegte." Das Alleinsein ist nicht nur für den Liebhaber hochliegender Gedankenkreise, sondern auch für den Anwohner erhabener Natur eine notwendige Folge. So konnte denn Nietzsche seinen Zarathustra schlechthin als einen Hymnus auf die Einsamkeit bezeichnen oder auf die Reinheit, wie er stolz hinzufügt, in dem Bewußtsein, daß die Zurückhaltung vor Markt und Menschen ein Bedürfnis des vornehmen Künstlers sei. Andererseits bringt die ungestillte Sehnsucht nach Freunden und Jüngern in viele Reden Zarathustras einen Ton offenkundiger Elegie oder schmerzhaft gespielter Verstellung. Dann ist er zuweilen niedergeschlagen, daß es ihm „am rechten Milieu fehlt" und er „immer etwas Komödie spielen muß, statt sich an den Menschen zu erholen".

Nietzsches Umgebung hat sich in der Tat seit den Jahren der Thüringer Heimat gründlich geändert. Zwar hat er die Fühlung nicht verloren, auch die äußere nicht, aber sein heimatlicher Gehalt hat sich mit den fremden Werten durchsetzt; vor dem dunstigen Hintergrunde des mitteldeutschen Hügellandes fällt das bunte Spiel der italienischen Landschaft in die Augen. „Das Klima dieser Städte", schreibt er über den Thüringer Winter 1879/80, der ihm nach den italienischen Anfängen so schlecht bekam und das Schattenhafte des „Wanderers" bewirkte, „ist ein Widerspruch mit unsern produktiven Fähigkeiten und diese beständige Qual macht uns krank." Und an Georg Brandes richtet er aus dem letzten Nizzaer Frühling heraus die Worte: „Sie dauern mich in Ihrem diesmal besonders winterlichen und düsteren Norden; wie hält

man da eigentlich seine Seele aufrecht? Ich bewundere beinahe jedermann, der unter einem bedeckten Himmel den Glauben an sich nicht verliert. In Petersburg wäre ich Nihilist: hier glaube ich, wie eine Pflanze glaubt, an die Sonne." Aber auch den düsteren Norden spürt man noch an einigen Stellen des Zarathustra, etwa bei der Beschreibung des Winters: „Zur frühen Stunde, da der Eimer am Brunnen klirrt und die Rosse warm durch graue Gassen wiehern: — Ungeduldig warte ich da, daß mir endlich der lichte Himmel aufgehe, der schneebärtige Winterhimmel, der Greis und Weißkopf." — Dieses Bild scheint eher einer Rückerinnerung an den deutschen Winter, etwa an das Naumburger Einjährigenjahr als dem unmittelbaren Eindruck des Rivierafrühlings zu entspringen.

Andererseits beginnt schon während der durch Reisen in die Schweiz und nach Italien unterbrochenen Baseler Jahre die alpine und die südliche Landschaft gestaltend und färbend in seine Gedanken und Formen einzugreifen. So schreibt er während dieser Zeit in einem Brief an Erwin Rohde die höchst deutungsreichen Worte: „Ich entdecke neuerdings in mir die Möglichkeit, Landschaftengemälde innerlich einzusaugen. Dargestellte historische Bilder, der Mensch in seiner Bewegung bleibt mir ewig fern; ich bin sehr unplastisch. Aber so ein Landschaftsbild macht mich ruhig und erwartungsvoll." In der Tat, einen Menschen hat Nietzsche nicht gebildet, aber die Natur hat er in seine innere Welt eingesogen, und, verwachsen mit seinen Gedanken und Worten, in seinen Schriften dichterisch belebt. Schon in der Baseler Zeit sagt er einmal, den Übermenschen gleichsam skizzierend, im

Hinblick auf Richard Wagner: „Der Mensch wird zu einer Stufenfolge von Alpentälern, immer höher hinauf.“ Während des ersten italienischen Winters 1876/77 steigt ihm von Sorrent aus im Anschauen des Vesuvs der aus Natur und Seelenkunde zusammengeschlossene Aphorismus auf: „Vegetation des Glücks. — Dicht neben dem Wehe der Welt, und oft auf seinem vulkanischen Boden, hat der Mensch seine kleinen Gärten des Glücks angelegt. Ob man das Leben mit dem Blicke dessen betrachtet, der vom Dasein Erkenntnis allein will, oder dessen, der sich ergibt und resigniert, oder dessen, der an der überwundenen Schwierigkeit sich freut — überall wird er etwas Glück neben dem Unheil aufgesproßt finden — und zwar um so mehr Glück, je vulkanischer der Boden war.“ Die erste Absonderung der Zarathustragestalt aus dem Chaos seiner Gedanken vollzog sich für Nietzsche im Anblick eines Felsklotzes bei Sils Maria: „Die Grundkonzeption des Werkes, der Ewige-Wiederkunfts-Gedanke, diese höchste Formel der Bejahung, die überhaupt erreicht werden kann, — gehört in den August des Jahres 1881. Ich ging an jenen Tagen am See von Silvaplana durch die Wälder; bei einem mächtigen, pyramidal aufgetürmten Block unweit Surlei machte ich Halt. Da kam mir dieser Gedanke.“ Offenkundig ist ferner Nietzsches Seefahrt von Genua nach Messina im dritten Zarathustra dichterisch verwendet worden. Wie endlich die Insel Ischia, die Nietzsche schon in jenem Sorrentiner Winter immer vor Augen hatte, in der Welt des Zarathustra auftaucht, mag eine Briefnachricht an Peter Gast bekunden, die sich auf das Erdbeben von 1883 bezieht: „Das Schicksal Ischias hat

mich immer mehr erschüttert; und außer alledem, was jeden Menschen angeht, gibt es etwas daran, was mir persönlich nahegeht, auf eine eigene schauerliche Weise. Diese Insel lag mir so in den Sinnen: wenn Sie Zarathustra II zu Ende gelesen haben werden, wird dies Ihnen deutlich sein, wo ich meine ‚glückseligen Inseln' suchte. ‚Cupido mit den Mädchen tanzend' ist nur in Ischia sofort verständlich. Kaum bin ich mit meiner Dichtung fertig, bricht die Insel in sich zusammen."

Es kann veranschaulicht werden, wie nicht nur Nietzsches Gedichte und Dithyramben, sondern auch der ganze Zarathustra aus der mächtigen Natur hervorwächst, in welche sein Verfasser mit den Jahren sich einzufühlen verstand. Als charakteristisches Beispiel greifen wir die Landschaft von Portofino heraus, mit welcher Nietzsche schon von der Zeit her vertraut war, als er in Genua die „Morgenröte" und die „Fröhliche Wissenschaft" verfaßte. Wenige Meilen östlich der Stadt des Kolumbus, in Rapallo am Vorgebirge von Portofino hat Nietzsche während des Winters 1882/83 den ersten Teil des Zarathustra konzipiert und niedergeschrieben. Noch in den zweiten Teil, den Nietzsche in Sils Maria schrieb, wo ihm der erste Zarathustragedanke gekommen war, branden die Wogen des Ligurischen Meeres hinein und die Berge von Zoagli bilden die Vorstufe zu den Gipfeln des Engadin.

Über die Einwirkung dieser Natur gibt Nietzsche selbst im „Ecce homo" Aufschluß: „Den Winter 1882/83 lebte ich in jener anmutig stillen Bucht von Rapallo unweit Genua, die sich zwischen Chiavari und dem Vorgebirge Portofino einschneidet. Den Vormittag stieg ich in südlicher

Richtung auf der herrlichen Straße nach Zoagli hin in die Höhe, an Pinien vorbei und weitaus das Meer überschauend, des Nachmittags, so oft es nur die Gesundheit erlaubte, umging ich die ganze Bucht von Santa Margherita bis hinter Portofino. Auf diesen beiden Wegen fiel mir der ganze Zarathustra ein, vor allem Zarathustra selber, als Typus; richtiger, er überfiel mich." So ist denn die Landschaft von Portofino nicht zufällige Entstehungsstätte, sondern recht eigentlich die Urheberin der Gedanken Zarathustras, die Bildnerin seiner Worte. Man wird mit Überraschung finden, daß die umgebende Natur ein besserer Kommentar ist als dickleibige Folianten voller Gelehrtenscharfsinn. Hierdurch verliert die phantastische Dichtung an Unverständlichkeit; und die Schönheit der Natur erscheint in dem verklärenden Lichte, in dem sie nur der Dichter sehen kann.

Die Spruchweisheit des Zarathustra, der Begriff des Übermenschen, der hohen und freien Erhabenheit konnte nicht in der Lüneburger Heide gedeihen, wohl aber auf den Bergen von Zoagli und Portofino. „Im Gebirge ist der nächste Weg von Gipfel zu Gipfel: aber dazu mußt du lange Beine haben. Sprüche sollen Gipfel sein. Die Luft ist dünn und rein, die Gefahr nahe und der Geist voll einer fröhlichen Bosheit: so paßt es gut zueinander. Wer auf den höchsten Bergen steigt, der lacht über alle Trauerspiele und Trauerernste." Gerade beim Steigen wächst die unerhörte Wandlungskraft der immer höher strebenden Gedanken Zarathustras: „Ich verwandle mich zu schnell: mein Heute widerlegt mein Gestern. Ich überspringe oft die Stufen, wenn ich steige, — das verzeiht mir keine Stufe." Einsame

Pinien an den Felsen von Portofino begründen und bestärken Nietzsches Gedanken von unverstandener Einsamkeit: „Dieser Baum steht einsam hier am Gebirge; er wuchs hoch hinweg über Mensch und Tier. Und wenn er reden wollte, er würde niemanden haben, der ihn verstünde: so hoch wuchs er.“ Aber das ist sein Verhängnis: „Je mehr er hinauf in die Höhe und helle wird, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, ins Dunkle, Tiefe.“ Auf die einsamen Höhen begibt sich Nietzsche aus dem unsauber-lauten Treiben des italienischen Hafenortes, flieht Zarathustra vor den „Fliegen des Marktes“: „Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit! Ich sehe dich betäubt vom Lärm der großen Männer und zerstochen vom Stachel der kleinen. Würdig wissen Wald und Fels mit dir zu schweigen. Gleiche wieder dem Baume, den du liebst, dem breitästigen: still und aufhorchend hängt er über dem Meere.“

„Fliehe dorthin, wo rauhe, starke Luft weht!“ heißt es im Refrain. Der starke Meerwind ist ein Symbol des Biegens und Brechens, Wind und Wille ist für Nietzsche ein sinnvoller Stabreim; und gerade der vernichtende Wille wider das Bestehende ist ein Grundton des ersten Zarathustra. Eben in jenem Winter konnte der Sturm geistiger Erreger sein. Im „Ecce homo“ lesen wir: „Der Winter war kalt und stürmisch; ein kleines Albergo, unmittelbar am Meer gelegen, bot ungefähr in allem das Gegenteil des Wünschenswerten. Trotzdem und beinahe zum Beweis meines Satzes, daß alles Entscheidende ‚trotzdem‘ entsteht, war es dieser Winter, in dem mein Zarathustra entstand.“ Allenthalben spüren wir diesen Sturm und sehen seine Wirkung: „Wie starke

Winde wollen wir über ihnen (dem ‚Gesindel‘) leben, Nachbarn den Adlern, Nachbarn der Sonne: also leben starke Winde. Wahrlich, ein starker Wind ist Zarathustra allen Niederungen; und solchen Rat rät er seinen Feinden und allem, was spuckt und speit: Hütet euch, gegen den Wind zu speien!“ Aus häufiger Anschauung erwuchsen ihm die Worte: „Die Feigen fallen von den Bäumen, sie sind gut und süß; und indem sie fallen, reißt ihnen die rote Haut. Ein Nordwind bin ich reifen Feigen.“ Den „berühmten Weisen“, den ehrbaren, steifen mit geradem Rücken hält er ein Bild vor, das ihm beim Anblick der segelbelebten Meerbucht kam: „Seht ihr, wie ein Segel über das Meer geht, gerundet und gebläht und zitternd vor dem Ungestüm des Windes? Dem Segel gleich, zitternd vor dem Ungestüm des Geistes, geht meine Weisheit über das Meer — meine wilde Weisheit!“ Der seichte Strand von Rapallo mochte ihm den Spruch eingeben: „Nicht wenn die Wahrheit schmutzig ist, sondern wenn sie seicht ist, steigt der Erkennende ungern in ihr Wasser.“ Und die Fischer von Santa Margherita hat er im Auge, wenn er nach den „Dichtern“ sein Netz auswirft, um gute Fische zu fangen: „Aber immer zog ich eines alten Gottes Kopf heraus.“

Die höchsten und tiefsten, die fernsten Gedanken mußten Nietzsche beim Anblick des freien Meeres und der Sonne kommen. Die hatte er, wenn er, wie Zarathustra sagt, „alleine seines Weges ging, zur Stunde, wo die Sonne sinkt“. Es war der Weg, der ihn hinter Portofino führte und bei der Kirche San Giorgio endete. Dies war, was er suchte und liebte, „der Sitz für Einsame, um die der Geruch stiller Meere weht“. Hier, auf steilem Felsen

über dem Meer, mußten sich ihm die wundersamsten Beziehungen zwischen Sonne und See einstellen, mußten seine Symbole „Hoch“ und „Tief“ seltsam ineinander verschmelzen: „Am Meere will sie saugen und seine Tiefe zu sich in die Höhe trinken: dort hebt sich die Begierde des Meeres mit tausend Brüsten. Geküßt und gesäugt will es sein vom Durste der Sonne; Luft will es werden und Höhe und Fußpfad des Lichts und selber Licht! Wahrlich, der Sonne gleich liebe ich das Leben und alle tiefen Meere. Und dies heißt mir Erkenntnis: alles Tiefe soll hinauf zu meiner Höhe!“ Auf diesem Sitze konnte er gleich den Eingangsakkord zu „Zarathustras Vorrede“ vernehmen und wiedergeben: Zarathustra ist seiner einsamen Weisheit überdrüssig. Er bedarf der Hände, die sich ausstrecken, möchte unter die Menschen, möchte verschenken und austeilen. „Dazu muß ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends tust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn! Ich muß, gleich dir, untergehen, wie die Menschen es nennen, zu denen ich hinab will.“ Hier, wo das Meer gleich am Felsen von unergründlicher Tiefe ist, und die Sonne auf dem Wasser ein bewegt-verwegenes Spiel treibt, kommt ihm von selbst das Bild: „Still ist der Grund meines Meeres: wer erriete wohl, daß er scherzhafte Ungeheuer birgt! Unerschütterlich ist meine Tiefe: aber sie glänzt von schwimmenden Rätseln und Gelächtern.“

Hier vor allem, wo beim Anblick der unbegrenzten Schönheit nichts sein Auge aufhielt, mußte sein Blick in die Zukunft wachsen: „Wachet und horcht, ihr Einsamen! Von der Zukunft her kommen Winde mit heimlichem Flügelschlagen; und an feine Ohren ergeht gute Bot-

schaft.“ Und wie den Kolumbus an der Küste Liguriens, so faßt auch den Dichter des Zarathustra Entdeckersehnsucht, freilich eine rein geistige, die nach einer vollkommenen Zukunft, nach einer Höherwertung der Werte, nach „des Übermenschen Schönheit“: „Wie ein Schrei und ein Jauchzen will ich über weite Meere hinfahren, bis ich die glückseligen Inseln finde.“ Und im Rausch vergißt er ganz die schöne Gegenwart: „So liebe ich allein noch meiner Kinder Land, das unentdeckte, im fernsten Meere: nach ihm heiße ich meine Segel suchen.“ Einer der erhabensten Sprüche Zarathustras aber, der wie kein anderer in der Schönheit Portofinos wurzelt und die Art der Dichtung offenbart, ist dieser: „Herbst ist es umher und reiner Himmel und Nachmittag. Seht, welche Fülle ist um uns! Und aus dem Überflusse heraus ist es schön, hinaus zu blicken auf ferne Meere. Einst sagte man Gott, wenn man auf ferne Meere blickte; nun aber lehrte ich euch sagen: Übermensch.“

* *
*

Aber an der Landschaft Zarathustras entflammt den Dichter auch die große Vergangenheit. Schon Jahre vorher, während der Abfassung der „Morgenröte“ und der „Fröhlichen Wissenschaft“ hat sich Nietzsche an den vergangenen Größen Genuas dichterisch begeistert: „Ich habe mir diese Stadt, ihre Landhäuser und Lustgärten und den weiten Umkreis ihrer bewohnten Höhen und Hänge eine gute Weile angesehen; endlich muß ich sagen: ich sehe Gesichter aus vergangenem Geschlechte — diese Gegend ist mit den Abbildern kühner und selbstherrlicher Menschen übersäet. Sie haben gelebt und fortleben wollen . . . .

Diese ganze Gegend ist mit dieser prachtvollen, unersättlichen Selbstsucht der Besitz- und Beutelust überwachsen; und wie diese Menschen in der Ferne keine Grenzen anerkannten und in ihrem Durste nach Neuem eine neue Welt neben die alte hinstellten," fährt Nietzsche höchst bezeichnend für seine eigene dichterische Art fort, „so empörte sich auch in der Heimat immer noch jeder gegen jeden und erfand eine Weise, seine Überlegenheit auszudrücken und zwischen sich und seinen Nachbar seine persönliche Unendlichkeit dazwischenzulegen." Die hilfreiche Nachwirkung längst vergangener Großen gibt Nietzsche ausdrücklich zu verstehen, wenn er im Hinblick auf seine Genueser Schriften sagt: „Meine drei Genueser Schutzpatrone, Kolumbus, Mazzini, Paganini haben, wie mir scheint, etwas die Hand im Spiele gehabt."

Über Nietzsches dichterisches Schaffen hat ja überhaupt die Persönlichkeit eine große Macht: neben den halb historischen, halb poetischen Figuren des Empedokles und Zarathustra, die ihn zu der Gestaltung des Übermenschen anreizen, auch die persönlichen Freunde. Richard Wagner ist hier in erster Linie zu nennen. Aber nicht nur aus ihm hat Nietzsche, wie er sagt, ein „ideales Monstrum" geschaffen, sondern auch aus weniger Großen, die ihm im Leben begegnet sind. Er selbst ist sich dessen bewußt, daß er alles Persönliche durch ein Vergrößerungsglas zu sehen gewohnt ist. Wie oft hat er die Mittelmäßigkeit mit Ewigkeitswerten geschmückt, die Verbreitung hoher Lehren von ungeeigneten Schülern erwartet, das Heil der Welt von unvermögenden Dichtern und Musikern erhofft. Nietzsche richtet sich auf an der erdichteten Größe. Die historischen Persönlichkeiten treten antreibend in seine

dichterische Welt. Sein geschichtlicher Blick hat nichts Kaltes, Kritisches, auch nichts Sachliches und sorglich Abwägendes; er ist vielmehr begeistert, noch mehr, berauscht. Mit den wichtigsten Augenblicken seines Lebens setzt Nietzsche große Ereignisse der Vergangenheit ziemlich wahllos in Verbindung. Sein Vater ist, wie er gern hervorhebt, unter den Donnern der Schlacht bei Leipzig geboren; er selbst, wie er in einer kleinen Vita schreibt, auf dem Schlachtfelde von Lützen, auf welchem Gustav Adolf fiel. Um sich für den Willen zur Macht Begeisterung zu holen, will Nietzsche nach Korsika gehen, weil dort schon vor ihm etwas Großes, nämlich Napoleon, konzipiert worden sei. Es mutet fast komisch an, wenn Nietzsche in jenem kleinen Lebenslauf für Brandes schreibt, daß sein Puls eine Zeitlang nur sechzig betragen habe, gleich dem des ersten Napoleon. Dies dürfte die einzige Berührung zwischen den beiden Männern sein. Nach Aquila zieht es Nietzsche hin, in Erinnerung an den Hohenstaufen Friedrich II., welchem er als Freigeist und Antichrist sich verwandt glaubt. An jenem Portofino reizt ihn nicht wenig „die große Liebe, welche Kaiser Friedrich III. für diesen Ort fühlte“. Dem Suchen und Genießen der großen Persönlichkeit gesellt sich die Lust am Aristokratischen, am Auserwählten. Nie hat Nietzsche mit der Allgemeinheit, mit dem Volke rechte Fühlung bekommen. Er liebt den Verkehr mit den Vornehmen; er hat eine kleine Schwäche für den verbrieften Adel. Gerne erwähnt er einmal inmitten wichtiger Dinge, daß er in Lugano mit der Familie des Feldmarschalls Moltke gelebt habe.

Die aristokratische Feinheit und individuelle Größe findet Nietzsche vor allem in der Renaissance. Diese dem

Künstler Nietzsche so eigenen Züge treten bei einem kurzen Durcheilen seines genießenden Verhältnisses zu der größten Epoche Italiens deutlich hervor. Seine Ideale vom Übermenschen, von der Herrenmoral, der Umwertung der Werte, dem Willen zur Macht, indem man sie, wie auch Nietzsche im Grunde, als Kunst auffaßt, werden durch die Ableitung aus dem Quell der Renaissance verständlicher. Die Wurzel von Nietzsches Renaissanceidealen ruht in dem Basel Jakob Burckhardts. Der Leipziger Student kannte keine anderen Persönlichkeitsideale als Schopenhauer und Wagner. Eine veränderte Umwelt unterstützt die allmähliche Schwenkung seiner dichterischen Neigung: als junger Baseler Professor wirft Nietzsche im Verkehr mit dem älteren und reiferen Jakob Burckhardt den ersten Blick in die Kultur der Renaissance. In das Land des Dante und Michel Angelo lebt er sich dann durch langjährigen Aufenthalt ein; während er sein griechisches Ideal nur in der Phantasie nähren konnte, ist er Italien bis zuletzt treu geblieben.

Manche seiner Predigerwünsche und Dichterworte wären anders ausgefallen, wenn er im Anfang seiner Baseler Zeit dem Rufe nach Greifswald gefolgt wäre und etwa Skandinavien anstatt Italien und die Alpen durchwandert hätte. Was ihn hielt, kann nicht zweifelhaft sein, und Cosima Wagner vermutet das Richtige, wenn sie ihm schreibt: „Auf Burckhardt kommt es Ihnen wohl in Basel einzig an." In der Tat, was Burckhardt von Nietzsches griechischen Forschungen in sich aufnahm, gab er diesem als Renaissancehistoriker reichlich wieder. Zwischen den Vorlesungspausen durchwandelten die beiden im eifrigen Gespräch den Kreuzgang am Münster,

und Nietzsche hielt es nicht unter seiner Würde, bei Burckhardt Vorlesungen zu hören, unter denen die „Über historische Größe“ den späteren Dichter des Übermenschen besonders anregen mochte. Natürlich tritt diese fremde Anregung zurück hinter der eigenen Anschauung. Man kann sich denken, wie stark dieser geschulte und empfängliche Geist die Kunst und Kultur der Renaissance im Mutterlande nacherlebte und in sich aufnahm. In Brescia will er an der Hand von Burckhardts Cicerone die Bilder Morettos, eines großen Venezianers, studieren. Aber mehr als die bildende Kunst reizt ihn der große Einzelne. In Genua fühlt er sich den „historischen Größen“ so nahe, daß er ausruft: „Hier in Genua bin ich stolz und glücklich, ganz Principe Doria oder Kolumbus!“

Schon in seinen ersten Aphorismen, die ihm unter dem freien Himmel Italiens entstanden, urteilt Nietzsche zusammenfassend über die Werte der Renaissance: „Die italienische Renaissance barg in sich alle die positiven Gewalten, welchen man die moderne Kultur verdankt: also Befreiung des Gedankens, Mißachtung der Autoritäten, Sieg der Bildung über den Dünkel der Abkunft, Begeisterung für die Wissenschaft, Entfesselung des Individuums zu einer Glut der Wahrhaftigkeit.“ Beim genaueren Nachprüfen muß der Künster in ihm der Renaissance einen artistischen Vorzug zuerkennen. Sein Abfall von der romantisch-deutschen Musik ist mit bewirkt durch Kenntnis und Genuß der einfach-heiteren italienischen Sing- und Spielart, die auf Palestrina zurückgeht. „Man sei der ernsten und reichen Musik noch so gewogen, um so mehr vielleicht wird man von dem Gegenstück derselben überwunden; ich meine, von

jenen allereinfachsten italienischen Opernmelismen." Ebenso erklärt sich seine Feindschaft gegen den deutschen Schreibstil zum großen Teil aus dem bewundernden Studium des Italienischen, mit dessen „unbändigem Allegrissimo", wie er es bei Macchiavelli bewundert, er seine eigene Prosa belebt und zuspitzt. Unter den neueren Italienern, die ihm weniger in der Sprache als in den Büchern verständlich waren, galt ihm Leopardi als Klassiker des Stiles. Während der Italiener die Kunst der Prosa pflege, kenne der Deutsche nur das improvisierte Schreiben: „Es klingt ihm schier unbegreiflich, wenn ein Italiener sagt, daß Prosa gerade um soweit schwerer sei als Poesie, um wieviel die Darstellung der nackten Schönheit für den Bildhauer schwerer sei als die der bekleideten Schönheit." Bei Nietzsches Bewertung der bildenden Kunst mag als charakteristisch angeführt werden, daß er bei Raffael keine christlichen, sondern rein künstlerische Ideale findet. Raffael ist der anspruchsvollen Frömmigkeit seiner Besteller nicht nachgegangen; selbst in der Sixtinischen Madonna hat er seine Ehrlichkeit bewahrt. „Hier wollte er einmal eine Vision malen; aber eine solche, wie sie edle junge Männer ohne Glauben auch haben dürfen, die Vision der zukünftigen Gattin, eines klugen, seelisch vornehmen, schweigsamen und sehr schönen Weibes, das ihren Erstgeborenen im Arme trägt."

Das Genie der Renaissance wird für Nietzsche zum Rückhalt seines Traumes vom Übermenschen. Schon in einer seiner Baseler Schriften betont er, daß die Kultur der Renaissance sich auf den Schultern einer Hundertmännerschar heraushob. Unter diesen gilt ihm später besonders Michel Angelo, der „das Ideal einer neuen vor-

nehmen Kultur“ gesehen habe. „Er empfand das Problem des Gesetzgebens von neuen Werten; ebenso das Problem des siegreich vollendeten, den zuhöchst gehobenen Menschen, der auch über sein Mitleid erhoben ward und erbarmungslos das ihm ungehörige zerschmettert und vernichtet, — glänzend und mit ungetrübter Göttlichkeit.“ Man erkennt daraus, wie sehr sich Nietzsches Kunst und Lehre in den Werten, die er dem Renaissancemenschen beilegt, wiederfindet. Neben Michel Angelo gilt ihm hauptsächlich Dante, und als dritten fügt er gern Napoleon hinzu, „der an übermenschlicher Größe seiner Konzeption der posthume Bruder des Dante und Michel Angelo ist“. Neben dieser Größe verblaßt ihm der „Europäer von heute“. Ja, die Renaissance, diese „vornehme und verschwenderische Kultur“, ist für ihn die letzte große Zeit.

Nietzsches dichterisches Renaissanceideal steht seinem wirklichen Leben fern; er ist keiner jener gewaltigen Tatmenschen und auch, als Ganzes, keiner gesunden Größe und heiteren Einfachheit teilhaftig. Vielleicht ruft er die Größe deswegen so laut aus, und beharrt auf ihr mit titanischem Trotz. In diesem Sinne spricht Zarathustra das psychologisch hochbedeutende Wort: „Es ehrt dich, daß Du nach Größe suchest, aber es verrät Dich auch, Du bist nicht groß.“ Nietzsche hatte die edle Sehnsucht, in dem Streben nach Größe und Schönheit, die er in der Renaissance zuletzt verkörpert fand, sich über seine zersplitterte Spätheit und den Teil seines Wesens und Körpers, den er von feinem Verfall befangen wußte, zu erheben. In einem Briefe an Malvida von Meysenburg schildert Nietzsche einmal, wie er sich, in elendester

Verfassung in Genua an der stolzen Größe der Renaissance aufrichtet. „Ich ermannte mich um Mittag und ging in die Galerie des Palazzo Brignole und erstaunlich, der Anblick dieser Familienporträts war es, welcher mich ganz heraushob und begeisterte; ein Brignole zu Pferd, und ins Auge dieses gewaltigen Streitrosses der ganze Stolz dieser Familie gelegt — das war etwas für mein deprimiertes Menschentum."

* * *

Während Nietzsche Italien durch eigene Anschauung in sich aufnahm, konnte er sich an Frankreich nur durch Verkehr und Lektüre bilden, auf Grund jener Anpassungskraft an das Fremde, vor allem das Französische, die er ja von Natur besaß. Gesehen hat Nietzsche die „Hochschule des Daseins", wie er Paris nennt, zwar nicht. Der Leipziger Student hätte es sich gewünscht, aber er mußte als Entgelt die Baseler Professur hinnehmen. Ein kurzer Streifzug, den er als freiwilliger Krankenpfleger im französischen Kriege über die Grenze tat, geschah unter zu traurigen Verhältnissen, als daß er ihm etwas hätte sein können. Nur in Nizza hat Nietzsche Frankreich in der Anschauung genossen, freilich nicht den Mittelpunkt, sondern die äußerste Peripherie. Er schreibt hier: „Man ist dem feinen französischen Geiste näher (ein neuer Band Psychologie Contemporaine von Paul Bourget liegt neben mir) und doch wieder nicht zu nahe." In Nizza kann er auch aus nächster Nähe sein provenzalisches Ritterideal nähren. Die vornehme Art und Abkunft der Kunst scheint ihm in einem Wurzelzweige hier zu ruhen: „Bekanntlich gehört ihre Erfindung

den provenzalischen Ritterdichtern zu, jenen prachtvollen, erfinderischen Menschen des ‚gai saber‘, denen Europa so vieles und beinahe sich selbst verdankt,“ sagt Nietzsche im „Jenseits von Gut und Böse“. Der provenzalischen Art und Dichtung entstammen die Lieder des Prinzen Vogelfrei. Sie erinnern, wie Nietzsche im Ecco homo sagt, „ganz ausdrücklich an den provenzalischen Begriff der gaya scienza, an jene Einheit von Sänger, Ritter und Freigeist, mit der sich jene wunderbare Frühkultur der Provenzalen gegen alle zweideutigen Kulturen abhebt.“ Am offenkundigsten ist Nietzsches Gedicht „An den Mistral“ von dieser alten Ritterart erheitert; er nennt es einen „vollkommenen Provenzalismus“.

Das Frankreich der klassischen Zeit hingegen konnte Nietzsche nur durch die Lektüre in sich aufnehmen. Schon der Leipziger Student ist durch Schopenhauer auf die französischen Moralisten und Aphoristiker hingewiesen. Eine starke Franzosenliebe wird dann durch den Baseler Aufenthalt noch unterstützt. Basel, die Stätte des Unzeitgemäßen, liegt schon äußerlich an der Scheide deutscher und französischer Kultur. Der Verkehr mit Burckhardt und Overbeck steht zwischen den Schriften, in denen der Geist Richard Wagners lebt, und den Aphorismen des Allzumenschlichen, die Nietzsche dem Andenken Voltaires widmet, und in denen Montaigne Auferstehung feiert, dessentwegen allein, wie Nietzsche nun versichert, es sich lohne, gelebt zu haben. Äußerlich mag ihn zu den Franzosen auch der Verkehr hingeleitet haben, so Malvida von Meysenburgs Kreis, durch welchen er den französischen Historiker Monod kennen lernte, ferner den Juden Rée, der es den klaren französischen Aphoristikern gleich-

tat. Als der einsame Nietzsche sich von allen Deutschen verlassen sieht, stärkt ihn noch im letzten Jahre seines Schaffens der kluge dänische Jude Georg Brandes, der ihn nach Frankreich hinweist, endlich die liebenswürdige Kritik Hippolyte Taines, der ihm Verständnis und Interesse entgegenbringt, das beides von Deutschland so ganz ausblieb. Nichts bezeichnet mehr Nietzsches Abkehr vom Deutschen, seine Hinneigung zum Franzosen, als die schroffe Art, mit der er gegen den Tübinger Philologen, seinen alten Erwin Rohde, eben jenen Hippolyte Taine als den „substanziellsten Kopf Frankreichs" in Schutz nimmt.

So ist es selbstverständlich, daß Nietzsche schon früh jenseits der westlichen Grenze auch seine künstlerischen Vorbilder sucht. „Man ist beim Lesen von Montaigne, Larochefoucauld, Labruyere, Fontenelle, Vauvenargues, Chamfort dem Altertum näher als bei irgend welcher Gruppe von sechs Autoren, ihre Bücher erheben sich über den Wechsel des nationalen Geschmackes und der philosophischen Färbung: Sie enthalten mehr wirkliche Gedanken, als alle Bücher deutscher Philosophen zusammengenommen", so spricht der „Wanderer", von 1879, und selbst Schopenhauer, sogar Goethe, müssen mit ihrer „dunklen, übertriebenen, gelegentlich wieder klapperdürren Schreibart", die sie mit allen Deutschen gemein hätten, zurückstehen hinter der „Helligkeit und zierlichen Bestimmtheit jener Franzosen". Es lohnt sich, Nietzsches Urteil über das klassische Frankreich als einen Anhalt für die französischen Anklänge in seiner Kunst sich zu veranschaulichen.

Als er jenseits der Nationen steht wie jenseits von Gut und Böse, widmet er in dem Hauptstück „Völker und

Vaterländer“ dem französischen Volke und seinen Großen eine Reihe vergleichender Betrachtungen. Er stellt der französischen Eigenart wie die deutsche, so auch die englische gegenüber. Am Schluß einer Anklage gegen die englische Philosophie des XVIII. Jahrhunderts, durch deren Aufnahme die „âme française so dünn geworden und abgemagert sei“, daß man sich ihres XVI. und XVII. Jahrhunderts, ihrer tiefen, leidenschaftlichen Kraft, ihrer erfinderischen Vornehmheit heute fast mit Unglauben erinnere, stellt Nietzsche als Resultat auf: „Die europäische Noblesse des Gefühls, des Geschmackes, der Sitte, kurz das Wort in jedem hohen Sinne genommen, — ist Frankreichs Werk und Erfindung; die europäische Gemeinheit, der Plebejismus der modernen Ideen Englands.“ Nach dieser übertriebenen Antithese ist er doch vorsichtig genug, in Frankreich zwei Schichten abzusondern, von denen nur die eine der „Sitz der geistigen und raffiniertesten Kultur Europas“ und die „Hohe Schule des Geschmackes“ sei. Abseits von dem, was er am Franzosen preist, steht ihm die französische Spätromantik, in der er eine nahe Verwandte der Wagnerschen Kunst zu erkennen glaubt. „Vermittler und Vermischer der Sinne“, „Virtuosen durch und durch, mit unheimlichen Zugängen zu allem, was verführt, lockt, zwingt und wirkt,“ — alles das sind ihm sowohl Wagner, wie die französischen Spätromantiker, Delacroix an der Spitze. Nietzsche hätte hier auch an sich denken können. Wenn er von dieser Strömung absieht, erscheinen ihm für Frankreich als Merkmal „einer alten Kulturüberlegenheit über Europa“ drei Dinge: Erstens die „artistische Leidenschaft“, die „Hingebung an die Form“, die eine Art „Kammer-

musik der Literatur ermöglicht, wie sie im übrigen Europa sich suchen läßt," als weiteres: „die alte, vielfach moralische Kultur, zu der den Deutschen ein paar Jahrhunderte moralistischer Arbeit fehlen, die sich Frankreich nicht erspart hat," und als deren feinsten Vertreter er Stendhal (Henry Beyle), den „letzten großen Psychologen Frankreichs", in Anspruch nimmt. Das dritte Anrecht auf Überlegenheit erkennt er für den Franzosen in der „halbwegs gelungenen Synthesis des Nordens und Südens, die sie viele Dinge begreifen macht, die ein Engländer nie begreifen wird; ihr dem Süden periodisch zugewandtes und abgewandtes Temperament bewahrt sie vor dem schauerlichen nordischen Grau in Grau und der sonnenlosen Begriffsgespensterei und Blutarmut". Eben hieraus erklärt sich Nietzsche das in Frankreich vorhandene „Vorverständnis und Entgegenkommen für jene Menschen, die im Norden den Süden, im Süden den Norden zu lieben wissen, — für die geborenen Mittelländer, die guten Europäer. Für sie hat Bizet Musik gemacht, dieses letzte Genie, das eine neue Schönheit und Verführung gesehen, der ein Stück Süden der Musik entdeckt hat." Mit den guten Europäern, die in Frankreich Verständnis fanden, meint Nietzsche Heine und Schopenhauer, im stillen auch wohl sich.

In diesen Süden Frankreichs hat sich Nietzsche auf seinen psychologischen Streifzügen der letzten Jahre mehr und mehr zurückgezogen, und es ist bekannt, wie er in seinem berüchtigten Turiner Schlußwort gegen Wagner mit dem französischen Süden, der „Limpidezza" Bizets, den Wagnerschen „Wasserdampf" niederschlagen will. Noch französischer aber ist Nietzsche im Ecce homo. Hier gilt ihm

nur die französische Kultur, von jenen Provenzalen ab bis auf die modernen Pariser Spirituellen, die er ziemlich wahllos aufzählt und nur durch den Glanz seines Wohlgefallens zusammenhält. Aus der klassischen Zeit steigt ihm Stendhal nun zu der Höhe eines künstlerischen Heros, in welche er bisher wohl nur Richard Wagner erhoben hat. Er bezeichnet ihn als einen der schönsten Zufälle seines Lebens, und nennt ihn „ganz unschätzbar mit seinem vorwegnehmenden Psychologenauge, mit seinem Tatsachenblick". Im Ecce homo glaubt Nietzsche auch formell den französischen Charakter zu verwirklichen. Schon von dem „Fall Wagner" hatte er behauptet, er sei französisch geschrieben und es hielte schwerer, ihn ins Deutsche, als ins Französische zu übersetzen. An Gast schreibt Nietzsche, daß er erst in diesem, d. h. seinem letzten Jahre, „deutsch, will sagen, französisch schreiben gelernt habe"; und Taine gesteht er, er sei unglücklich, deutsch zu schreiben, „obgleich ich vielleicht besser schreibe, als je ein Deutscher schrieb".

Wenn Nietzsche hier auch zu weit gegangen ist, so hat er doch zweifellos französische Art, auch in seinen Stil, aufgenommen. Damals in Basel hatte mit der gedanklichen Vorliebe für die Franzosen auch eine sprachliche Annäherung begonnen. Zwar sagt Nietzsche mit Recht, daß sein Sinn für das Epigramm als Stil durch die Berührung mit Sallust erwacht sei. Auf die Art seines Aphorismus haben aber die französischen Essayisten weit stärkere Einwirkung gehabt. Nietzsche kann es dankend entgegennehmen, wenn ihm Burckhardt schreibt: „Wie käme es auch Larochefoucauld, Labruyère und Vauvenargues vor, wenn sie im Hades Ihr Buch zu

lesen erhielten? Einstweilen weiß ich eine Anzahl von Sprüchen, um welche z. B. Larochefoucauld Sie ernstlich beneiden würde.“ Und zwar würden die Franzosen nicht nur in dem Gedanken, sondern auch in der Form der Sprüche Nietzsches sich wiedergefunden haben. Freilich kann man in den Baseler Jahren bei Nietzsche nur von einer mühevollen Beherrschung der französischen Sprache reden. Später, als ihm das Französische mehr und mehr zur Leidenschaft wurde, und er von den Provenzalen bis Bourget und Baudelaire alles in sich aufsaugte, wurde er auch mit der Sprache mehr und mehr vertraut. Wie er seltene und dem Deutschen nicht gleich verständliche italienische Worte einflicht, so ziert er seinen Stil auch mit französischen Seltenheiten; Worte, wie mignardise, versteht er in seinem Stile unterzubringen. Und wie er in der philologischen Epoche öfters in lateinische Perioden verfiel, so macht er nun in der italienisch-französischen Zeit in den beiden romanischen Sprachen Zwischenrufe und Zwischensätze. Mit Recht aber betont Georg Brandes in einem seiner ersten Briefe an Nietzsche, daß er trotz seines Universalismus in Gedanke und Sprache sehr deutsch sei. Und Nietzsche war sich auch bis zuletzt in ruhigen Augenblicken bewußt, daß er die „freie und französisch anmutige Art, mit der Sprache umzugehen,“ nicht besitze. Andrerseits konnte Jakob Burckhardt Nietzsches „Kraft und Kunst der nuancierenden Bezeichnung des einzelnen“ als etwas Undeutsches empfinden. Und es ist sehr bezeichnend, daß sogar der Franzose Hippolyte Taine an Nietzsches Stil die Finessen und das Pittoreske stark herausfühlt.

* *
*

Der italienische und französische Kreis mit seiner Herkunft und Gegenwart hat nicht ausgereicht, Nietzsches dichterische Welt zu umrahmen. Sogar den Ursprung eigenen Werkes glaubt er aus Italien und dem Engadin heraus in einer ihm unbekannten Fremde zu finden. Aus Sils Maria schreibt er: „Ich selber möchte am liebsten nach Korsika: und zwar nach Corte, meiner Residenz, wie sie als solche schon seit vier Jahren mir im Kopfe spukt. Dort ist Pasquale Paoli Herr der Insel gewesen, der wohlgeratenste Mensch des vorigen Jahrhunderts; dort ist die Stelle für ganz große Konzeptionen"; und ein Jahr darauf: „Scheint es nicht, daß eine Wallfahrt nach Corte eine geziemende Vorbereitung für den ‚Willen zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte' ist?"

Wie Zarathustra vor dem Heute flieht, so strebt sein Schöpfer immer wieder aus seinen Gedanken und seiner Umgebung heraus. Es ist erstaunlich, welche Beweglichkeit Nietzsche bei all seinem Leiden in der Wahl der Orte wie der seines geistigen Geschmackes bewiesen hat. Oft freilich ist es die Unrast des Kranken, welcher sich hin und herwirft, ohne die Ruhe und den Frieden finden zu können. Zwischen dem deutschen Mittelgebirge, dem Gardasee und Venedig, zwischen dem Engadin, der Levante und der Ponente Riviera zieht es ihn unermüdlich hin und her. Von Genua fährt er eines Tages nach Messina, von dort, in Etappen, nach dem Grunewald, um bald darauf nach dem Thüringer Tautenburg zurückzubiegen. Von Rom will er plötzlich in das Volskergebirge nach Aquila, „dem Gegenbegriff von Rom, aus Feindschaft gegen Rom gegründet, wie ich dereinst meinen Ort gründen werde, in Erinnerung an einen

Atheisten und Kirchenfeind comme il faut, an einen meiner Nächstverwandten, den großen Hohenstaufen — Kaiser Friedrich den Zweiten". Den Gegenbegriff zu sich und seinem Orte zu finden, aus Feindschaft gegen sein Inneres und seine Umgebung, das begeisternde Bedürfnis, aus sich herauszutreten, — das ist die Triebfeder für Nietzsches Veränderungssucht, so in seiner Kunst wie in seiner Lebensart. Ein geistiger wie sittlicher Wagemut, den nicht zum wenigsten sein Glaube an die ritterliche Herkunft aufrichtet, geht ihm hier voran. Wie sein vermeintlicher Landsmann Kopernikus den Himmel ordnete, so macht er, indem er sich weit über die nationale Heimat erhebt, den Süden, Europa, die Erde seinen dichterischen Verknüpfungen dienstbar. „Mut aber und Abenteuer und Lust am Ungewissen, am Ungewagten — *Mut* dünkt mich des Menschen ganze Vorgeschichte ... *Dieser* Mut, endlich fein geworden, geistlich, geistig ... heißt heute Zarathustra."

Wo Nietzsche aber, zur Ausfahrt unvermögend, am Orte bleiben muß, sammelt seine Phantasie das Ferne und Fremdländische und taucht es in das dichterische Gleichnis aus greifbarer Umwelt: „Zarathustras Auge hatte sich nach innen gekehrt, gleich als ob es in weite Fernen sähe." Jenes Vorgebirge von Portofino, an welchem Nietzsche den ersten Teil des Zarathustra erfaßte und niederschrieb, scheint ihm drei Jahre später etwas Weites und Niegeschautes auszudrücken, den Traum von einer lang durchschwelgten Welt zu verwirklichen: „Denken Sie sich eine Insel des griechischen Archipelagos, mit Wald und Berg willkürlich überworfen, welche durch einen Zufall eines Tags an das Festland herangeschwommen

ist, und nicht wieder zurück kann. Es ist etwas Griechisches daran, ohne Zweifel: andrerseits etwas Piratenhaftes, Plötzliches, Verstecktes, Gefährliches; endlich an einer einsamen Wendung ein Stück tropischen Pinienwaldes, mit dem man aus Europa weg ist, etwas Brasilianisches.“ An Nizza, der Heimat des dritten Zarathustra, reizt ihn später die des Landes und der Gegenwart sich entäußernde Weltbedeutung: „Dieser Tage erquickte es mich zu erfahren, daß diese Stadt, welche ich nicht mehr wechseln und eintauschen darf, in ihrem Namen etwas vom Siege hat. Und wenn Sie hören, wie der Platz heißt, wohinaus mein Fenster schaut, nämlich ‚Square des Phocéens‘, so werden Sie vielleicht gleich mir über den ungeheuren Kosmopolitismus dieser Wortverbindung lachen — wirklich haben Phokäer einstmals hier sich angesiedelt — aber etwas Siegreiches und Übereuropäisches klingt heraus, etwas sehr Tröstliches, das mir sagt: hier bist du an deinem Platze.“

Insbesondere sieht er in der „delikaten weißgelben“ Küstenlandschaft Nizzas etwas Afrikanisches: „Ich empfand und sah es ganz deutlich, daß hinter Alassio etwas Neues beginnt, in Luft und Licht und Farbe: nämlich das Afrikanische. Der Ausdruck ist ganz exakt: ich habe die Urteile vorzüglicher Kenner Afrikas eingezogen.“ Schon vor dem Zarathustra hatte Nietzsche gar einmal den Plan, auf mehrere Jahre nach Tunis zu gehen: „Klima ausgezeichnet, nicht zu heiß. . . . . Ich will unter Muselmännern eine gute Zeit leben, und zwar dort, wo ihr Glaube jetzt am strengsten ist: so wird sich wohl mein Urteil und mein Auge für alles Europäische schärfen. Ich denke, eine solche Berechnung liegt nicht außerhalb

meiner Lebensaufgabe." Eine afrikanische Trockenheit und Glut findet er später in der ihn berauschenden Musik Carmens. „Der heißeste Süden ist noch nicht entdeckt für den Menschen!" — ruft er im zweiten Teil des Zarathustra einmal aus, und im vierten hat er diesen Süden durch die „Töchter der Wüste" in sein Europa hineinzutragen versucht. Nach dem genialen Hinwurf des ersten Zarathustra bekommt Nietzsche plötzlich eine spanische Sehnsucht: „Ganz unter uns, lieber Freund", schreibt er an Gast, „der Ort, wohin ich mich zurückziehen werde, ist Barcelona in Spanien, vom Herbste an. Ich will meine Lebensaufgabe schon zu Ende führen"; zwei Tage darauf freilich: „Ich will auf die Südseite des Montblanc, nach Courmayeur." Über den spanischen Spruchweisen Balthasar Gracian, der ihn, in der Übersetzung von Schopenhauer, gleich den französischen Aphoristen anreizte und bereicherte, schreibt er: „Europa hat nichts Feineres und Komplizierteres (in der Moralisterei!) hervorgebracht. Gegen meinen ‚Zarathustra' macht er immerhin den Eindruck von Rokoko und sublimer Verschnörkelung."

Auch der Norden und Osten, soweit er jenseits von Deutschland, von „Europas Flachland" ist, wächst in Nietzsches letzte Welt hinein. Wie die italienischen Renaissanceorte, wie Paris, so werden Kopenhagen und Petersburg die Plätze eines unbestimmten Ideals. An England freilich, das seinen poetischen Romantismus abstößt, schätzt er außer Lord Byron nur Lawrence Sterne, einen Nährvater der deutschen Romantik. In einer Lobrede, die an Heines begeistertes Urteil erinnert, sagt er über ihn: „Möge er hier mit der Ehre fürlieb nehmen, der freieste Schriftsteller aller Zeiten genannt zu werden, in Vergleich

mit welchem alle anderen steif, vierschrötig und unduldsam erscheinen.“ Aber was ihm Georg Brandes vermittelt, kommt ihm als höchst erwägenswert, als wesensverwandt vor. Strindbergs „Mariés“ erscheinen ihm im letzten Turiner Herbst ein „wahrhaft geniales Werk“. „Es ist die französische Kultur auf einem unvergleichlich stärkeren und gesünderen Fond: Der Effekt ist bezaubernd. Sehr kurios, wir stimmen über das ‚Weib‘ absolut überein.“ Georg Brandes, durch sein Verständnis und Wissen für Nietzsche schon an sich der starke nordische Trost, weist ihn auch auf die isländischen Sagen: „Sie werden manches darin finden, das Ihre Hypothesen und Theorien über die Moral einer Herrenrasse bestärkt.“ Eben diese Sagen bezeichnet nun Nietzsche im „Fall Wagner“ als „die wichtigste Urkunde zur Herren-Moral“ und sagt ein andermal, daß die Nordländer durch diese Kenntnis für seine Gedanken besser vorbereitet seien. So scheint ihm sein Zarathustra, dessen Ursitz er nach Persien verlegt, gleichzeitig im hohen Norden zu Hause zu sein. In seinem brausenden Werke strömt ihm eine weitentfernte Zweiheit zusammen, wie etwa in der engadinischen Natur, in welcher er Finnland und den Süden vermählt glaubt.

Unter den Russen, deren Hauptstadt ihm ähnlich wie Paris als der Sitz einer geistigen Aristokratie vorkommt und wo seine Leser zu haben er sich vielfach rühmt, erscheint ihm, dem Künstler, vor allem Dostojewsky erwägenswert. Im „Willen zur Macht“ zitiert er ihn öfters. „Außer Stendhal hat niemand mir so viel Vergnügen und Überraschung gemacht: ein Psychologe, mit dem ‚ich mich verstehe‘.“ Die zwei Novellen des „Esprit souterrain“ nennt er: „die erste eine Art unbekannter

Musik, die zweite einen wahren Geniestreich der Psychologie — ein schreckliches und grausames Stück Verhöhnung des Selbsterkennens, aber mit einer leichten Kühnheit und Wonne der überlegenen Kraft hingeworfen, daß ich vor Vergnügen dabei ganz berauscht war." Die „Humiliés et offensés" hat er mit dem größten Respekt vor dem Künstler Dostojewsky gelesen.

Nietzsches ästhetische Fremdländerei, die bald an den modernsten Parisern, bald an Dostojewsky Gefallen fand, hat sich sogar in ferne Erdteile begeben. Wie er die schwere Glut Afrikas in seine prunkvolle Sprache hineinwehen ließ, so hat er, nicht genug mit der schon den Romantikern eigenen Vorliebe für Indien, über das „Chinesisch-Geschnörkelte" bis nach Japan seinen Geschmack ausgedehnt. Die anmutige Operettenart des Mikado erweckt ihm den Wunsch, nach Japan zu gehen, um die „japanische Lustigkeit", wenn ihm die des Südens nicht genügte, an der Quelle zu schlürfen. Schon vorher einmal zog es seinen abenteuerlichen Geist in eine weite Ferne. Von Genua aus trägt er sich mit dem Gedanken, das Tal von Oaxake in Mexiko aufzusuchen. „Das Gegenwärtige macht mich arm und kleinmütig" — schreibt er in diesem Zusammenhange; „die Zukunft der Menschheit" liegt ihm im Sinn. „Ich würde gern eine Kolonie nach den Hochlanden Mexikos führen: oder mit Rée in die Palmenoase Biskra reisen, — noch lieber käme mir ein Krieg." —

* *
*

„Du armer Schweifender, Schwärmender, du müder Schmetterling" — redet Zarathustra seinen Schatten an,

„deine Gefahr ist keine kleine, du freier Geist und Wanderer! Solchen Unsteten, wie du, dünkt zuletzt auch ein Gefängnis selig. Hüte dich, daß dich nicht am Ende noch ein enger Glaube einfängt, ein harter, strenger Wahn!" Dieses Ende ist dem Wanderer Nietzsche erspart geblieben; ein schlimmeres hat ihn davor bewahrt.

Es wurde gezeigt, wie Nietzsche, mit Zarathustra zu reden, alle Dinge zu sich und in sich zwang, daß sie aus seinem Borne zurückströmen sollten. Wenn er freilich Shakespeare einmal eine „erstaunlich spanisch-maurisch-sächsische Geschmackssynthesis" nennt, so muß man nun hinzufügen, daß Nietzsches Geschmacksarten und Kunstinhalte noch weit fremdartiger und gemischter sind. Aber auf das Fremde kommt es ja weniger an als auf das Eigene, das wir auch in den offenkundigsten Einwirkungen der Umwelt noch ausgedrückt fanden. Und zudem gibt es in der Tiefe des Künstlers noch „etwas Unbelehrbares, einen Granit von geistigem Fatum".

---

5. Bilder und Gleichnisse

Wirkt selbst auf eine Dichtung wie den Zarathustra der Einfluß des äußeren Vorbildes, so ist doch für ihren Schöpfer weit wesentlicher die Kraft des inneren Bildes. Nietzsche ist geneigt, für sich als den Dichter des Zarathustra das undeutbare Eigene auszuschalten und die Wucht der künstlerischen Phantasie aus der Inspiration oder aus der Offenbarung abzuleiten. „Der Begriff Offenbarung in dem Sinne, daß plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, etwas sichtbar, hörbar wird, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Tatbestand. Man hört, — man sucht nicht; man nimmt, — man fragt nicht, wer da gibt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf, mit Notwendigkeit, in der Form ohne Zögern, — ich habe nie eine Wahl gehabt. Alles geschieht in höchstem Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturm von Freiheitsgefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit. Die Unfreiwilligkeit des Bildes ist das Merkwürdigste; man hat keinen Begriff mehr, was Bild, was Gleichnis ist, alles bietet sich als der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck an." Später, im Ecce homo, sagt Nietzsche im hochgemuten Rückblick auf sein Hauptwerk: „Die mächtigste Kraft zum Gleichnis, die bisher da war, ist arm und Spielerei gegen die Rückkehr der Sprache zur Natur der Bildlichkeit." „Die Allgegenwart von Bosheit und Übermut", sagt er an derselben Stelle, „ist nie geträumt worden als wesent-

lich zur Größe." Das Dritte ist ihm der große Rhythmus und die Klanggewalt. In diesen drei Grundzügen kann das Eigenwesen des Künstlers Nietzsche lebendig und verständlich gemacht werden.

Schon zehn Jahre vor der Schöpfung des Zarathustra spricht Nietzsche in dem bedeutungsvollen Torso „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" von „jenem Trieb zur Metapherbildung, jenem Fundamentaltrieb des Menschen". Er suche sich aus der Zwingburg der regulären und starren Begriffe ein neues Bereich und finde es „im Mythus und überhaupt in der Kunst". „Fortwährend verwirrt er die Rubriken und Zellen der Begriffe dadurch, daß er neue Übertragungen, Metaphern, Metonymien hinstellt, fortwährend zeigt er die Begierde, die vorhandene Welt des wachen Menschen so bunt, unregelmäßig, reizvoll und ewig neu zu gestalten." Noch stärker scheint in folgenden Worten der freie Bilderreichtum des Zarathustra vorgeahnt zu sein: „Der Intellekt, jener Meister der Verstellung, ist so lange frei und jedem sonstigen Sklavendienste enthoben, als er täuschen kann, ohne zu schaden, und feiert dann seine Saturnalien. Nie ist er üppiger, reicher, stolzer, gewandter und verwegener: mit schöpferischem Behagen wirft er die Metaphern durcheinander und verrückt die Grenzsteine der Abstraktionen, so daß er zum Beispiel den Strom als den beweglichen Weg bezeichnet, der den Menschen trägt, dorthin, wohin er sonst geht. Jetzt hat er das Zeichen der Dienstbarkeit von sich geworfen. Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein

Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegensten Kunststücke." Diese, wenn auch etwas sprachselige Krönung des Bildes auf Kosten des Begriffes, der Intuition auf Kosten der Abstraktion, deutet gleichwohl an, was Zarathustra mit aller Klarheit, aber auch dies bezeichnenderweise in ausgesuchtem Bilde von sich und seinen Reden sagt: „Hier kommen alle Dinge liebkosend zu deiner Rede und schmeicheln dir, denn sie wollen auf deinem Rücken reiten. Auf jedem Gleichnis reitest du hier zu jeder Wahrheit."

Diese vollkommene Macht des Gleichnisses ist darzutun; die Unfreiwilligkeit des Bildes, wie es sich als „der nächste, der richtigste, der einfachste Ausdruck" anbietet, ist zur Überzeugung zu bringen. Es kann hier nicht darauf ankommen, die Symbole und Gestalten des Zarathustra vom Adler und der Schlange bis zum häßlichsten Menschen, vom bleichen Verbrecher bis zu den Taranteln, vom Blutegel bis zum freiwilligen Bettler auf die in ihnen verkörperte Idee hin einzeln bloßzulegen. Wir suchen vielmehr, diesen überreichen Schwarm belebter Gedanken zu überschauen und zu ordnen. Sie werden ebenso die dichterische Fülle offenbaren, wie auch durch die ihnen allen eigenen Grundzüge die Persönlichkeit immer gegenwärtig halten. Indem wir vorerst einige Umblicke tun, begeben wir uns an Außenpunkte, von denen aus der Weg in diese Welt von Gestalten und Gespenstern besser zu begehen ist.

Die eigenartige Bild- und Gesichtfülle des Zarathustra tritt besonders anschaulich hervor, wenn man sie etwa mit den Schöpfungen Max Klingers vergleicht, die übrigens vielfach durch das Hauptwerk Nietzsches angeregt

und beeinflußt scheinen. Wieviel Analogien lassen sich aus den Klingerschen Radierzyklen, Gemälden und Plastiken beibringen für Zarathustras „Eselsfest“, für die „Töchter der Wüste“, den „häßlichsten Menschen“, den „freiwilligen Bettler“, den „Blutegel“, das „Honigopfer“. Hier wie dort ein krauser Reichtum an symbolischen Gestalten und phantastisch verkörperten Gedanken. Zarathustras „Biß der Natter“ und „Kind mit dem Spiegel“ kann man auch in Klingers Blättern finden. „Einen goldenen Kahn sah ich blinken auf nächtigen Gewässern, einen sinkenden, trinkenden, wieder winkenden goldenen Schaukelkahn!“ „Süße Leier! Ich liebe deinen Ton, weither von den Teichen der Liebe!“ Das sind Bilder und Gestalten Zarathustras, die in Klingers „Brahmsphantasie“ passen würden, wie man anderen Dithyramben Nietzsches andere Phantasien Klingers an die Seite setzen könnte. Zu dem Titelbilde des „Schicksalsliedes“ fügt sich eine der letzten Radierungen des Zarathustra: „Und in Wahrheit, als es heller vor ihm wurde, da lag ihm ein gelbes, mächtiges Getier zu Füßen und schmiegte das Haupt an seine Knie und wollte nicht von ihm lassen vor Liebe und tat einem Hunde gleich, welcher seinen alten Herrn wiederfindet.“ An ein seltsames Zerrbild Zarathustras: „bin ich nicht selber der Sarg voll bunter Bosheiten und Engelsfratzen des Lebens“ gemahnt etwa Klingers „Amor, Tod und Jenseits“, wo wir den Tod auf einem Reittier sehen, dessen Auge ein Immortellenkranz ist und dessen Maul vom geöffneten Sargdeckel gebildet wird.

Mehr an Böcklin erinnern Naturbelebungen wie: „Hier ist mein Vorgebirge, und da das Meer: das wälzt

sich zu mir heran, zottelig, schmeichlerisch, das getreue, alte, hundertköpfige Hundsungetüm, das ich liebe" — oder die phantastische Gestaltung: „Ja, ein Höllenkunststück ward da erfunden, ein Pferd des Todes, klirrend im Putz göttlicher Ehren." Wie die Beschreibung eines Böcklinschen Gemäldes lesen sich die Worte: „Wohl bin ich ein Wald und eine Nacht dunkler Bäume: doch wer sich vor meinem Dunkel nicht scheut, der findet auch Rosenhänge unter meinen Cypressen. Und auch den kleinen Gott findet er wohl, der den Mädchen der liebste ist: neben dem Brunnen liegt er, still, mit geschlossenen Augen." Im übrigen wird man die von aller Ethik und Didaktik losgelöste Bildkraft Böcklins als zu groß und einheitlich erkennen, als daß sie dem unruhigen Gewimmel Zarathustras, welches immer auf ein zukünftiges Ziel hinhastet, beigeordnet werden könnte. Hiermit erledigt sich auch die Vergleichsmöglichkeit mit einem anderen Schweizer, dessen Dichtung, ohne den Werken Nietzsches oder den Bildern Böcklins irgendwie gleichwertig zu sein, neuerdings als Anreger des Zarathustra ohne Beweiskraft in Anspruch genommen wird.

Was die Zarathustramotive von Böcklin trennt und mit Klinger bindet, ist vor allem die Vorliebe für Nacht und Grab, Ekel und Grausen. Nietzsches Grablied: „Dort ist die Gräberinsel, die schweigsame" — ertönt wieder in Klingers Radierungen, die in Tod und Grab förmlich schwelgen. „Eingehüllt in dicke Schwermut" schreiten auch manche Gestalten Klingers umher. Zarathustras Nachtlied: „Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen" — ist zu vergleichen mit Klingers

„Raub des Lichtes“ und anderen unheimlichen Nachtstücken; und Klingers „l'heure bleue“ steht in Beleuchtung, Farbe und Klima neben Zarathustras Bildskizze: „Vor Sonnenaufgang“. — Indem wir uns bewußt bleiben, daß der Predigersohn von Röcken, welcher über sich und seine Welt hinaus eine neue Religion erstrebte, doch im Grunde verschieden ist von der Art eines bildenden Künstlers, heben wir noch einige unheimliche und packende Zerrbilder des Zarathustra heraus, die ebenso gut dem Wesen und der Kunst Klingers entwachsen sein könnten, wie sie zweifellos der modernen Malerei überhaupt zum Anreiz gedient haben. Von den „Taranteln“ heißt es: „Auf tausend Brücken und Stegen sollen sie sich drängen zur Zukunft, und immer mehr Krieg und Ungleichheit soll zwischen sie gesetzt sein: so läßt mich meine große Liebe reden.“ Wie dieses, so gemahnen auch andere gespensterhafte Bilder etwa an Klingers Serien „Vom Tode“: „Helle der Mitternacht war immer um mich, Einsamkeit kauerte neben ihr; und, zu dritt, röchelnde Todesstille, die schlimmste meiner Freundinnen. Schlüssel führte ich, die rostigsten aller Schlüssel; und ich verstand es, damit das knarrendste aller Tore zu öffnen. Einem bitterbösen Gekrächze gleich lief der Ton durch die langen Gänge, wenn sich des Tores Flügel hoben: unhold schrie dieser Vogel, ungern wollte er geweckt sein.“ „Allein im tückischen Schweigen“, „kalt und taub vor Traurigkeit“ — sind Lieblingsworte Zarathustras. Ein symbolisches Gespenst, welches uns Nietzsche bei dem „bleichen Verbrecher“ sehen läßt, scheint packende Gestalten des Franz Stuck anzusagen: „Wenn er nur den Kopf schütteln könnte, so würde seine Last herab-

rollen; aber wer schüttelt diesen Kopf? Was ist dieser Mensch? Ein Haufen von Krankheiten, welche durch den Geist in die Welt hinausgreifen: da wollen sie ihre Beute machen. Was ist dieser Mensch? Ein Knäuel wilder Schlangen, welche selten beieinander Ruhe haben, — da gehen sie für sich fort und suchen Beute in der Welt!" Endlich hört man Zarathustras Willen zum Leben und Willen zur Macht ertönen aus Klingers Komposition „Und doch!", auf der ein von Schlangen umringter Mensch trotz allen Todes das Leben ertrotzen will. Und der Klingerschen Radierung „An die Schönheit", die ein nacktes Geschöpf, einsam auf grüner Wiese, Himmel, Erde und Meer, Licht und Luft anbeten läßt, könnten zum Motto dienen die Worte, mit denen Zarathustra vom Leben angeredet wird: „Jenseits von Gut und Böse fanden wir unser Eiland und unsere grüne Wiese — wir zwei allein! Darum müssen wir schon einander gut sein."

Neben diesen modernsten Zügen weisen die Bilder und Gleichnisse des Zarathustra altüberkommene Art auf, die von der religiösen Kindheit und den philologischen Jünglingsjahren her längst bekannt sind. Vor dem Versuche, die Visionen und Gesichte in sich zu sondern und darzustellen, wird auf die erhabensten und wichtigsten Vorbilder hingewiesen, wenn man vorweg des biblischen und des homerischen Gleichnisses, soweit es in dem Getümmel des Zarathustra mitwirkt, kurz gedenkt. „In deiner Nähe", so läßt sich Zarathustra anreden, „ob du schon der Gottloseste sein willst, wittere ich einen heimlichen Weih- und Wohlgeruch von langen Segnungen . . . . Ist es nicht deine Frömmig-

keit selber, die dich nicht mehr an Gott glauben läßt? Und deine übergroße Redlichkeit wird dich auch noch jenseits von Gut und Böse wegführen.“ Diese bei aller Unerhörtheit segnende Frömmigkeit heißt den Dichter des Zarathustra in einer Weise die Gedanken und Bilder der Bibel verwerten, die eigentlich alle Belege überflüssig macht. Die dichterische Art der beiden Testamente ist uns schon in manchen Aphorismen, in fast allen Zarathustrasprüchen aufgefallen. Dem biblischen Vergleich insbesondere stimmt sich Nietzsche völlig an, wenn er ganz nach der Gewohnheit des Heilbringers anhebt, daß er ein Gleichnis erzählen wolle, wenn er einwirft: „auf hohem Joche, wie geschrieben steht, zwischen zwei Meeren, zwischen Vergangenem und Zukünftigem als schwere Wolke wandelnd.“ „Die Kraft ging von ihm“ — heißt es in Erinnerung an Simson; bekannte Vorbilder des ersten Buches Mosis stehen im Hintergrunde des Vergleiches: „Und legte ich noch mein Heiligstes zum Opfer hin: flugs stellte eure ‚Frömmigkeit‘ ihre fetteren Gaben dazu: also daß im Dampfe eures Fettes noch mein Heiligstes erstickte.“ Den Bergprediger glauben wir zu vernehmen hinter dem Gleichnis: „Es ist mit dem Menschen wie mit dem Baume. Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts.“

Ganz homerisch hingegen ist der episch sich ausbreitende Vergleich: „Wie ein Schiff, das in seine stillste Bucht einlief: — nun lehnt es sich an die Erde, der langen Reise müde und der ungewissen Meere. Ist die Erde nicht treuer? Wie solch ein Schiff sich dem Lande anlegt, anschmiegt: — da genügt's, daß eine Spinne vom

Lande her zu ihm ihre Faden spinnt. Keiner stärkeren Taue bedarf es da. Wie solch ein müdes Schiff in der stillsten Bucht: so ruhe auch ich nun der Erde nahe, treu, zutrauend, wartend, mit den leisesten Fäden ihr angebunden.“ Homerische Urbilder sind fernerhin sichtbar unter den gehäuften Gestalten und dem verworrenen Schmuck folgender Worte: „Als ob ein voller Apfel sich meiner Hand böte, ein reifer Goldapfel, mit kühlsanfter sammtener Haut: — so bot sich mir die Welt: — als ob ein Baum mir winke, ein breitästiger, starkwilliger, gekrümmt zur Lehne und noch zum Fußbrett für den Wegmüden: so stand die Welt auf meinem Vorgebirge: — als ob zierliche Hände mir einen Schrein entgegentrügen, — einen Schrein, offen für das Entzücken schamhafter wehrender Augen: also bot sich mir heute die Welt entgegen.“ Homerisch ist auch die ablenkende Verfolgung des Bildes: „Die Hand zurückziehend, wenn sich schon ihr die Hand entgegenstreckte; dem Wasserfalle gleich zögernd, der noch im Sturze zögert: — also hungere ich nach Bosheit.“ Fast wie die schulmäßige Übersetzung homerischer Verse nehmen sich die Worte aus: „Zarathustra schwieg hierauf, verwirrt und erschüttert; endlich fragte er, wie einer, der bei sich selber zögert: ‚Und wer ist das, der dort mich ruft?‘“ — oder etwa: „Wie ein Wanderer, der von fernen Dingen träumt, unversehens auf einsamer Straße einen schlafenden Hund anstößt, einen Hund, der in der Sonne liegt: — wie da beide sich anfahren, Todfeinden gleich, diese zwei zu Tod Erschrockenen: also erging es uns.“

Zweifellos wirken die zehn Jahre Primanerunterricht in Basel zuweilen ebenso stark nach wie die heimat-

liche Pfarre und die Generationskraft deutscher Prediger. Zuweilen verliert sich eine Erinnerung an Shakespeare, vor allem an die Sprache des Hamlet wie von selbst in eine homerische Vorstellung: „Herauf, abgründlicher Gedanke, aus meiner Tiefe! Ich bin dein Hahn und Morgengrauen, verschlafener Wurm: auf! auf! Meine Stimme soll dich schon wach krähen! Knüpfe die Fessel deiner Ohren los: horch! denn ich will dich hören!" Zuweilen wandelt sich ein homerisches Gleichnis unversehens in ein biblisches: „Einem Krüppel gleich, der taub und blind und stumm wurde: also lebte ich lange, daß ich nicht mit Macht- und Schreib- und Lustgesindel lebte. Mühsam stieg mein Geist Treppen, und vorsichtig; Almosen der Lust waren sein Labsal; am Stabe schlich dem Blinden das Leben." Schon im „Wanderer und sein Schatten" vernimmt man in einem seltsamen Gemisch entfernte Ähnlichkeit mit biblischem wie homerischem Bilde: „Sie wollen lässig schenken, gleichsam ermüdet vom beständigen Spenden aus übervollen Schatzhäusern."

* *
*

Die verbildlichten Werte und Empfindungen des Zarathustra sondern sich unter dem weitesten Gesichtswinkel in Gestalten, welche mit Leben und Bewegung ausgestattet sind, und solche, die sich mit der Natur verschmelzen und ihre Formen annehmen. — Freilich ist diese reinliche Scheidung in dem chaotischen Paradies des Zarathustra nicht immer durchzuführen. „Ein Zwiespalt und Zwitter von Pflanze und von Gespenst" — so wird man mit Zarathustra öfters empfinden müssen.

In der lebendigen Verkörperung entfaltet der Psycho-loge und Dichter Nietzsche eine ebenso eigenartige wie überreife Kunst. „O meine Seele“, ruft Zarathustra selbst, „ich gab dir neue Namen und bunte Spielwerke, ich hieß dich ‚Schicksal‘ und ‚Umfang der Umfänge‘ und ‚Nabel-schnur der Zeit‘ und ‚azurne Glocke‘.“ Diese „bunten Spielwerke“ vollenden sich zu Natur und Menschlichkeit, wenn Nietzsche weiter schwärmt: „O meine Seele, deinem Erdreich gab ich alle Weisheit zu trinken, ... überreich und schwer stehst du nun da, gedrängt und gedrückt von deinem Glücke, wartend vor Überflusse und scham-haft noch ob deines Wartens.“ Ähnlich, aber sanfter und gemäßigter, fand schon der junge Nietzsche im Empe-dokles des Hölderlin das Gemüt verbildlicht: „Doch immer schloß mein Herz sich wieder auf seine Zeit, und reifen sollte mir's. Heut ist mein Herbsttag und es fällt die Frucht von selbst.“ Ein Lieblingsausdruck Nietzsches: „Das Eis seines Herzens brach“ scheint an den schönen Versen Leopardis angeregt zu sein: „Dir selber konnte keinen Trost gewähren dein süßes Lied, noch auch das Eis zersprengen, womit dein warmes Herz umgürtet hatten der Haß, die Hohngebärde.“ Aber bunt und schwer hat der Dichter des Zarathustra diese Bildlichkeit erweitert und bereichert, wenn er seinen Helden anreden läßt: „Mit dem Schwerte dieses Wortes zerhaust Du unseres Herzens dickste Finsternis“, oder die Klage an-stimmt: „Den Geruch verstaubter Ewigkeiten atmete ich: schwül und verstaubt lag meine Seele. Und wer hätte dort auch seine Seele lüften können!“ Dasselbe Bild schwebt dem Dichter vor, wenn er ein andermal sagt: „Darum wasche ich mir die Hand, die dem Leidenden

half, darum wische ich mir auch noch die Seele ab." Durch die garstige Umgürtung und hinderliche Schicht der Seele dringt die Spürkunst Zarathustras in ein dichterisch verkörpertes Innere: „Prüft es ernstlich, ob ich dem Leben selber ins Herz kroch und bis in die Wurzel seines Herzens." Ähnlich droht er den „Tugendhaften" an: „Aber dem Rüssel des Ebers gleich soll mein Wort den Grund eurer Seelen aufreißen; Pflugschar will ich euch heißen." Diese gehäufte Anschaulichkeit beruht auf dem Gedanken eines altgeplanten Buchtitels: „Pflugschar" sollten die ersten Aphorismen Nietzsches ursprünglich betitelt werden.

Das bunte Spielwerk der Seele wird zu einer beweglichen Lebendigkeit: „Diese Nacht ging meine Seele zwischen ihren Melodien herum" — solche Übertragungen werden für Nietzsche so zur zweiten Natürlichkeit, daß er sie auch in der Briefsprache anwendet. „Man soll endlich Ungeduld lernen, damit nicht länger solche unbescheidenen dicken Irrtümer tugendhaft und dreist herumwandeln." Eine derartige Belebung mußte Nietzsche vielfach in den geistreichen Sätzen des Balthasar Gracian finden. Aber wie kahl und kühl nehmen sich diese freilich harten und klaren Wahrheiten des spanischen Spruchweisen neben dem blühenden und struppigen Reichtum Friedrich Nietzsches aus. Gracian sagt etwa: „Das Ohr ist die Nebentüre der Wahrheit, die Haupttüre der Lüge" — oder: „Die Klugheit läßt sich nicht auf Wahrscheinlichkeiten ein: sie wandelt stets am hellen Mittagslichte der Vernunft." Nietzsche bezeichnet die Antithese als „die enge Pforte, durch welche sich die Lüge zur Wahrheit schleicht". Zarathustra sagt: „Auf weichen Sohlen naht er mir, der liebste der Diebe und stiehlt mir die Gedanken" oder zur Ver-

anschaulichung seines Neuheitstriebes: „Nicht will mein Geist mehr auf abgelaufenen Sohlen wandeln.“ „Und nun schämt sich euer Geist“, verspottet Zarathustra die „empfindsamen Heuchler“, „daß er euren Eingeweiden zu Willen ist, und geht vor seiner eigenen Scham Schleich- und Lügenwege“; und mit beladenem Pathos steigert er: „Das wäre mir das Höchste — also redet euer verlogener Geist zu sich — auf das Leben ohne Begierde zu schauen und nicht, gleich dem Hunde, mit hängender Zunge.“ Seine umgehende Spielsucht, seine Lust an Vordergründen verbildlicht Zarathustra: „Ach, wer meinen Willen errät, errät wohl auch, welchen krummen Weg er gehen muß.“ Dann fügt er aus seinen „Werten“ neue Gestalten und Bewegungen hinzu: „Und auch du, Erkennender, bist nur ein Pfad und Fußtapfen meines Willens: wahrlich, mein Wille zur Macht wandelt auch auf den Füßen deines Willens zur Wahrheit!“ „Rokoko und sublime Verschnörkelung“, zwei Eigenschaften, die Nietzsche ja, dem Zarathustra gegenüber, an Gracian hervorhebt, sind doch in der Ausdrucksart des romantischen Predigers mitenthalten, freilich überdeckt durch die Fülle der Gesichte und die Inbrunst des Gefühles. Mit geziertem Umschweif sagt Gracian im Handorakel: „Nur durch die weiten Räume der Zeit gelangt man zum Mittelpunkte der Gelegenheit . . . Die Krücke der Zeit richtet mehr aus als die eiserne Keule des Herkules.“ Zarathustras Rede „Vom bleichen Verbrecher“ endet mit den Worten: „Aber sie haben ihre Tugend, um lange zu leben, und in einem erbärmlichen Behagen. Ich bin ein Geländer am Strome: fasse mich, wer mich fassen kann! Eure Krücke aber bin ich nicht.“ In Erinnerung

an die Gelehrtenjahre sagt Nietzsche über das schreibende „Gesindel“: „Mühsam stieg mein Geist Treppen, und vorsichtig; Almosen der Lust waren sein Labsal; am Stabe schlich dem Blinden das Leben.“ Dieselbe Unheimlichkeit in der Bewegung verrät das Bild: „Eine lange Dämmerung hinkte vor mir her, eine todesmüde, todestrunkene Traurigkeit, welche mit gähnendem Munde redete.“ Und, indem er neu ansetzt, verstärkt Nietzsche noch die grelle Seltsamkeit: „‚Ewig kehrt er wieder, der Mensch, daß du müde bist, der kleine Mensch‘ — so gähnte meine Traurigkeit und schleppte den Fuß und konnte nicht einschlafen.“

Die Bewegung des Belebten erreicht die Anschaulichkeit der Karikatur: „Krumm kommen alle Dinge ihrem Ziele nahe. Gleich Katzen machen sie Buckel, sie schnurren innewendig vor ihrem nahen Glücke, — alle guten Dinge lachen“ — so heißt es im vierten Teil des Zarathustra unter den Reden „Vom höheren Menschen“; gemäßigter und gebräuchlicher erscheint ein Schreckgespenst des Einsamen im ersten Teil der Dichtung: „Aber einst wird dich die Einsamkeit müde machen, einst wird dein Stolz sich krümmen und dein Mut knirschen.“ Ein ausgeklügeltes Drunter und Drüber versperrt die Einsicht in ethische Wahrheiten: „Und andere gibt es, die heißen Tugend das Faulwerden ihrer Laster; und wenn ihr Haß und ihre Eifersucht einmal die Glieder strecken, wird ihre ‚Gerechtigkeit‘ munter und reibt sich die verschlafenen Augen.“ In Anlehnung an das Zerrbild von der Natter, die aus dem Halse kriecht, sagt Zarathustra in dem Kapitel „Vom neuen Götzen“: „Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer. Kalt lügt es auch; und

diese Lüge kriecht aus seinem Munde: ‚Ich, der Staat, bin das Volk.'" Noch im „Trunknen Liede" des vierten Teiles entsinnt sich Nietzsche dieser phantastischen Häßlichkeit: „Der häßlichste Mensch begann noch einmal und zum letztenmal zu gurgeln und zu schnauben, und als er es bis zu Worten gebracht hatte, siehe, da sprang eine Frage rund und reinlich aus seinem Munde . . ." Aber die Gedanken des Übermenschen erhalten auch die Sprache und machen sich verständlich. Sehr bezeichnend läßt Zarathustra einmal sagen: „Eine kleine Wahrheit ist's, die ich trage. Aber sie ist ungebärdig wie ein junges Kind; und wenn ich ihr nicht den Mund halte, so schreit sie überlaut." Ungebärdig und überlaut hat manche Wahrheit Zarathustras sich den Weg gesucht. Sogar die „stillste Stunde", Nietzsches „furchtbare Herrin", erhebt das Wort, und „der Zufall schmeichelt ihm, der glattzüngige."

Aber die stillste oder die selige Stunde wird gleichzeitig niedergehalten wie ein schwächeres Geschöpf: „Wie er die Geliebteste vor sich herstößt, zärtlich noch in seiner Härte, der Eifersüchtige —, also stoße ich diese selige Stunde vor mir her." Zu etwas Greifbarem macht Nietzsche oft die Werte und die Eigenschaften. „Das sind feine ferne Dinge; nach denen sollen nicht Schafsklauen greifen" — sagt Zarathustra; und als habe er die Art Gottfried Kellers und nicht die seinige im Auge, fordert er auf: „Stellt kleine gute vollkommene Dinge um euch, ihr höheren Menschen! Deren goldene Nähe heilt das Herz." Dieser greifbare Gegensatz der feinen und fernen Dinge und der kleinen guten in goldener Nähe scheint besonders einleuchtend für Nietzsches dichte-

risches Wesen. Schon in der „Morgenröte“ hat Nietzsche das Geistige besonders anschaulich verstofflicht. „Ich begann“, sagt er, indem er den kritischen Grundzug seiner Natur bloßlegt, „ein altes Vertrauen zu untersuchen und anzugraben.“ Ein andermal bringt er umgekehrt die Macht des Bestehenden in ein kräftiges Bild: „Jetzt muß man bei jeder Erkenntnis über steinharte verewigte Worte stolpern und wird dabei eher ein Bein brechen als ein Wort.“ In der Verwendung der verstofflichten Wahrheit geht Nietzsche bis zur barocken Karikatur: Die „große Stadt“ ist „die Hölle für Einsiedlergedanken: hier werden große Gedanken lebendig gesotten und klein gekocht. Hier verwesen alle großen Gefühle: hier dürfen nur klapperdürre Gefühlchen klappern! Riechst du nicht schon die Schlachthäuser und Garküchen des Geistes? Siehst du nicht die Seelen hängen wie schlaffe schmutzige Lumpen? — Und sie machen noch Zeitungen aus diesen Lumpen!“ Mit dieser überraschenden Ablenkung ist freilich schon die Wirkung des Witzes erreicht. Eine ähnliche Zeichnung beruht auf der gleichen Anschauung: „Alles bei ihnen redet, alles wird zerredet. Und was gestern noch zu hart war für die Zeit selber und ihren Zahn: heute hängt es zerschabt und zernagt aus den Mäulern der Heutigen.“ Neben diesen satirischen Bildchen steht das pathetische: „Welche guten Dinge schenkte mir doch dieser Tag, zum Entgelt, daß er schlimm begann! Welche seltsamen Unterredner fand ich! An deren Worten will ich lange nun kauen gleich als an guten Körnern; klein soll mein Zahn sie mahlen und malmen, bis sie mir wie Milch in die Seele fließen!“ Derb und tüchtig wird geistige Nahrung veranschaulicht in den Worten:

„Von euch will er seinen Glauben an sich lernen; er nährt sich an euren Blicken, er frißt das Lob aus euren Händen.“ Dünn und gesucht nehmen sich neben dieser Galerie kräftiger Zerrbilder Gracians besonnene Verzierungen aus: „Worte kann man nicht essen, sie sind Wind; und von Artigkeiten kann man nicht leben, sie sind ein höflicher Betrug. Die Vögel mit dem Lichte fangen ist das wahre Blenden. Die Eiteln lassen sich mit Wind abspeisen.“

Zarathustras Empfindungen verkörpern sich letzten Endes zu einer Geschlechterreihe lebender, sterbender und auferstehender Geschöpfe. „Meine Vergangenheit brach ihre Gräber“, klagt er im schmerzlichen Anschauen der Jugendgesichte, „manch lebendig begrabener Schmerz wachte auf —: ausgeschlafen hatte er sich nur, versteckt in Leichengewänder.“ Auf dem „Wege des Schaffenden“ fühlt Zarathustra das Gesicht aufsteigen: „Siehe, diesen Schmerz selber gebar noch das eine Gewissen: und dieses Gewissens letzter Schimmer glüht noch auf deiner Trübsal.“ Die Abenteuerlust des Umwerters flüchtet ein andermal in den offenen Kampf der Empfindungen: „Mut ist der beste Totschläger: der Mut schlägt auch das Mitleiden tot. Mitleiden aber ist der tiefste Abgrund: so tief der Mensch in das Leben sieht, so tief sieht er auch in das Leiden.“ Zarathustra, der Töter aller mitgeschleiften Gesittung, hält auch die Tugend selbst für lebensmüde: „Wen die Flamme der Eifersucht umringt, der wendet zuletzt, gleich dem Skorpione, gegen sich selber den vergifteten Stachel. Ach, mein Bruder, sahst du noch nie eine Tugend sich selber verleumden und erstechen?“ Lebenskräftig aber und zeugungsfähig bleibt

die überlegene Weisheit Zarathustras: „Meine wilde Weisheit wurde trächtig auf einsamen Bergen; auf rauhen Steinen gebar sie ihr Junges, Jüngstes“; und mit unerschöpflicher Kraft wirkt das verkörperte Schaffen weiter: „Nun läuft sie närrisch durch die harte Wüste und sucht und sucht nach sanftem Rasen — meine alte wilde Weisheit.“

* * *

Wie Nietzsche seine ethischen Werte und seelischen Erlebnisse mit dichterischer Kraft zu lebendigen Geschöpfen beleben kann, so weiß er sie auch in die Natur zurückzuführen und in ihr zu verkörpern. Indem man die Art seiner Farbengebung vorweg betrachtet, verschafft man sich Klarheit über ein Kunstmittel, das er auf die Lebewesen wie auf die Natur anwendet. Auch hier wird man finden, wie ein Auge, welches in einer reichen Umwelt geschult ist, gleichwohl gänzlich neu und unerhört, ohne dem Gegebenen gerecht zu werden, empfindet. In der „Morgenröte“ stellt Nietzsche eine höchst aufschlußreiche Betrachtung an, welche darüber belehrt, daß ein scheinbar nur modern impressionistisches Merkmal seiner Farbenverwendung letzten Endes in nichts anderem als im Studium der Antike wurzelt. Unter der Überschrift „Farbenblindheit der Denker“ sagt Nietzsche: „Wie anders sahen die Griechen in ihre Natur, wenn ihnen, wie man sich eingestehen muß, das Auge für Blau und Grün blind war, und sie statt des ersteren ein tieferes Braun, statt des zweiten ein Gelb sahen (wenn sie also mit gleichem Worte zum Beispiel die Farbe des dunklen Haares, die der Kornblume und die des südländischen

Meeres bezeichneten, und wiederum mit gleichem Worte die Farbe der grünsten Gewächse und der menschlichen Haut, des Honigs und der gelben Harze: so daß ihre größten Maler bezeugtermaßen ihre Welt nur mit Schwarz, Weiß, Rot und Gelb wiedergegeben haben)."

Es ist ganz offenbar, daß diese Beobachtung im Zarathustra fruchtbar gemacht worden ist, mag nun Nietzsche mehr seinen Farbensinn dem griechischen oder diesen dem seinigen angetönt haben. Zarathustra selbst erklärt in dem Kapitel „Vom Geist der Schwere": „Das tiefe Gelb und das heiße Rot: so will es *mein* Geschmack, — der mischt Blut zu allen Farben. Wer aber sein Haus weiß tüncht, der verrät mir eine weiß getünchte Seele." Freilich hat Nietzsche hier den Farbenakkord des griechischen Malers durch grelle Beiworte weit auseinander gerissen, und bezeichnenderweise mit dem Fluche auf die weiß getünchte Seele gleich wieder den Weg gefunden zu seinen höchsteigenen Gedanken. Aber dieser Kontrast, vor allem die Vorliebe für das Gelbe, welches der Grieche im „grünen Gewächs" wie in der „menschlichen Haut" erblickte, taucht doch auffallend oft in der Dichtung auf. Zarathustra ruht „unter gelben und roten Beeren, Trauben, Rosenäpfeln, wohlriechenden Krautwerken und Pinienzapfen". Eine ähnliche Farbenstimmung zeigt ein ganz anderes, ein Wüstenbild: „Im gelben Sande und verbrannt von der Sonne schielt er wohl durstig nach den quellenreichen Eilanden, wo Lebendiges unter dunkeln Bäumen ruht." Auch hier verliert sich Nietzsche, der Götzentöter, sogleich in sein ureigenes Wesen: „Aber sein Durst überredet ihn nicht, diesen Behaglichen gleich zu werden: denn wo Oasen sind, da sind auch Götzenbilder." Im

„Grablied“ redet Zarathustra seinen „Willen“ an: „In dir lebt auch noch das Unerlöste meiner Jugend; und als Leben und Jugend sitzest du hoffend hier auf gelben Grabtrümmern.“ Von den „Gelehrten“ heißt es in sehr seltsamer Zusammensetzung: „Greift man sie mit Händen, so stäuben sie um sich gleich Mehlsäcken, und unfreiwillig; aber wer erriete wohl, daß ihr Staub vom Korne stammt und von der gelben Wonne der Sommerfelder?“ Im „Tanzliede“ sagt Zarathustra dem „Leben“ etwas ins Ohr: „mitten hinein zwischen seine verwirrten gelben törichten Haarzotteln“. In den Dionysos-Dithyramben redet der Dichter seine Weisheit an: „Ströme selber über, träufle selber Tau, sei selber Regen der vergilbten Wildnis!“ Noch im „Fall Wagner“ spricht Nietzsche von der wohltuenden Wirkung der „gelben Nachmittage des Glückes“. Auffallenderweise hat Nietzsche neben dem „griechischen“ Gelb auch das „griechische“ Braun geliebt; auch er eint in dieser Farbe Gegensätze wie „das dunkle Haar, die Kornblume und das südländische Meer“. In jenem Dionysos-Dithyrambus umspielt Nietzsche seine Seele mit einem sonderbaren Schmuck: „In jede Tiefe taucht sie hinab. Aber immer schwimmt sie wieder obenauf, sie gaukelt wie Öl über braune Meere.“ In dem inbrünstigen Hymnus „Die Sonne sinkt“ leuchtet die Farbenzweiheit: „In grünen Lichtern spielt Glück noch der braune Abgrund herauf.“ „Schlimmer treibst du's hier noch“, redet Zarathustra den „Wanderer“ an, „als bei deinen schlimmen braunen Mädchen, du schlimmer neuer Gläubiger.“

„‚Gelbe‘: so nennt man die Prediger des Todes, oder ‚Schwarze‘. Aber ich will sie euch noch in andern

Farben zeigen" — ruft Zarathustra aus. In der Tat hat Nietzsche, der Neuentdecker seiner Landschaften, der starke Empfinder für feinste Unterschiede, zu den überkommenen Farben neue hinzugesehen. Das „Braun" eint sein prunkliebender Sinn gern mit dem „Gold". Den „heißen Mittag" redet Zarathustra an: „Trinkt er nicht eben einen Tropfen Glücks — einen alten braunen Tropfen goldenen Glücks, goldenen Weins?" Und der Wahrheit widmet er die Worte: „Vom Lächeln vergüldet nahe mir heut die Wahrheit, von der Sonne gesüßt, von der Liebe gebräunt." Schon über die „Morgenröte" hatte Nietzsche an Peter Gast geschrieben: „Es sind soviel bunte und namentlich rote Farben darin." Im Ecce homo spricht er davon, daß man am Schlusse des vierten Buches der „Fröhlichen Wissenschaft" „die diamantene Schönheit der ersten Worte des Zarathustra aufglänzen" sähe. Und über sein Hauptwerk selbst sagt er: „Wer Auge für Farbe hat, wird den Zarathustra diamanten nennen." Mit dem „Bunten" hat Nietzsche jedenfalls das Richtigere getroffen. Eine Einheitsfarbe haben die Gestalten und Gedanken des Zarathustra nicht. Ebensowenig wie „grau in grau" kann man sie „diamanten" nennen. Seinen Lieblingsfarben braun und gelb und rot, welches er prunkvoll zu „purpurn" und „scharlachen" verfeinert, mischt Nietzsche gerne den hellen Kontrast bei. Den „Tag seines Lebens" läßt er also scheiden: „Schon läuft still über weiße Meere deiner Liebe Purpur, deine letzte zögernde Seeligkeit." Im „Feuerzeichen" heißt es: „Diese Flammen mit weißgrauem Bauche — in kalte Fernen züngelt ihre Gier." Wie Zarathustra eine „Nachtschatten-Weisheit" kennt,

welche „im Dunkeln blüht", so spricht er von den „erhellten Nächten der Sehnsucht", — eine gesuchte Kontraststimmung, welche seit Nietzsche bei modernen Lyrikern immer wieder auftaucht. Vielfach entspringt Nietzsches Farbengebung nicht der verfeinerten Beobachtung des impressionistischen Naturbelauschers, sondern der Lust an phantastisch buntem Zierat und musikalischem Wohlklang, welche auch vor wahlloser Häufung nicht zurückschreckt. Zarathustra spricht von einem „gold-smaragdenen Entzücken", im Liede „von der großen Sehnsucht" kurz hintereinander von „veilchenblauen Pfaden", „güldenen Wundern", „diamantenen Winzermessern". Dem Gold und Braun wird aus genialischer Willkür die Rosenfarbe beigefügt: „Ein Duft und Geruch der Ewigkeit, ein rosenseeliger brauner Gold-Wein-Geruch von altem Glücke" — heißt es im „Trunkenen Liede". Und gänzlich verloren unter der Gewalt des Wortklanges geht die Farbe in den aufgehäuften Worten: „Diese räucherigen, stubenwarmen, verbrauchten, vergrünten, vergrämelten Seelen — wie könnte ihr Neid mein Glück ertragen!"

Das seltsame Farbenspiel Zarathustras ist der verführerische Schmuck seiner mit den neuen Werten belebten Naturformen. Wir haben in der Landschaft Zarathustras schon Einkehr gehalten und heben hier nur einige durchweg wirksamen Erscheinungen hervor, die an das Zufällige der jeweiligen Umgebung nicht gebunden sind. Die Natur in den weitesten Grenzen hat sich der Gedankenformung Zarathustras dargeboten: das Meer mit seinem unbestimmbaren Horizont und seiner Tiefe, das Hochgebirge in Sturm und Wolken, der Himmel, die

Sonne. Auch haben die Alpen und Italien trotz des unbestrittenen Vorranges der Umgebung nicht die unbedingte Alleinherrschaft über die naturformende Gedankenwelt des Zarathustra. Wer greift nicht die psychologische Fruchtbarkeit des belebten Naturstückes: „Denn daß dem Übermenschen sein Drache nicht fehle, der Überdrache (soll heißen: die unbesiegbare Bosheit), der seiner würdig ist: dazu muß viel heiße Sonne noch auf feuchten Urwald glühn"? Hier ist der Thüringer Wald mit der Sonne Italiens in den Widerspruch gefaßt, welcher dem deutschen Grundwesen und der südlichen Überstrahlung Nietzsches durchaus entspricht. Die Feuchtigkeit seines Urwaldes bleibt noch unter der Hitze der letzten Schriften fühlbar. Nicht weniger anschaulich für die nordsüdliche Zweiheit in Nietzsches Wesen sind Zarathustras Worte: „Aber brütend lag die Sonne meiner Liebe auf mir. Nach Frost und Winter gelüstete mich schon: ‚o, daß Frost und Winter mich wieder knacken und knirschen machen!' seufzte ich: — da stiegen eisige Nebel aus mir auf." Eisige Nebel haben bis zuletzt der Sonne Nietzsches eine wirklich wärmende Kraft verwehrt. Er empfindet sogar ein Gleichgewicht des kalten deutschen Sturmes, wenn er Zarathustra klagen läßt: „Sie hören nur meine Winterstürme pfeifen: und nicht, daß ich auch über warme Meere fahre, gleich sehnsüchtigen, schweren, heißen Südwinden." Nietzsche selbst ist sich des Wertes dieser Versenkung seines Wesens in die Natur sehr bewußt: „Wie gut wähltet ihr das Gleichnis!" — urteilt Zarathustra, als man ihm sagt: „Liegst Du nicht in einem himmelblauen See von Glück?" — und fügt dann einschränkend hinzu: „Aber ihr wißt auch, daß

mein Glück schwer ist, und nicht wie eine flüssige Wasserwelle."

Die „heiße Sonne" ist Zarathustras erhabenste Freundin. Ihr gilt der erste Anruf, der erste Selbstvergleich des Dichters. Zarathustra beginnt mit den Worten: „Du großes Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest! — — Siehe! Ich bin meiner Weisheit überdrüssig . . . Ich möchte verschenken und austeilen . . . Dazu muß ich in die Tiefe steigen: wie du des Abends tust, wenn du hinter das Meer gehst und noch der Unterwelt Licht bringst, du überreiches Gestirn!" Die untergehende Sonne strahlt durch den ganzen Zarathustra, aber immer dient sie dazu, das Werk und Wesen des Dichters in sich aufzunehmen, welches dann gleichsam als eine zweite Sonne erglänzt. Zarathustras Herrschsucht steigt „lockend zu reinen und einsamen, zu selbstgenügsamen Höhen hinauf, glühend gleich einer Liebe, welche purpurne Seligkeiten lockend an Erdenhimmel malt." Schon in Nietzsches Titeln verkörpern sich nicht nur Untergang, sondern auch Aufgang und Mittag der Sonne. Ein Nebentitel seines Hauptwerkes ist „Mittag und Ewigkeit". Das erste Buch seines neuen Glaubens ist die „Morgenröte", eines der letzten die „Götzendämmerung". Bezeichnend und wirksam sind diese drei Zustände als der Inbegriff der Zarathustralehre zusammengezwungen in den Worten: „Dort las ich vom Wege auf, daß der Mensch eine Brücke sei und kein Zweck: sich selig preisend ob seines Mittags und Abends als Weg zu neuen Morgenröten: — das Zarathustrawort vom großen Mittage, und was sonst ich über den Menschen aufhängte,

gleich purpurnen zweiten Abendröten." Schlicht und ungesucht nimmt sich daneben aus, was etwa an Vorbildern auf Zarathustras Sonnenkult gewirkt haben mag. Der Anruf des großen Gestirnes mag ihm durch östliche Poesie zugetragen sein. Ohne sein geistiges Schaffen wie Zarathustra in die Sonne zu versenken, ruft schon der Empedokles des Hölderlin: „Auch du mußt untergehn, du schöner Stern" — und begeistert zu den schönen und milden Worten: „Wie eine neue Sonne kam er uns, und strahlt' und zog das ungereifte Leben an goldenen Saiten freundlich zu sich auf." Und während Zarathustra von einem Sonnensegen schnell zum eigenen Reichtum überleitet: „So segne mich denn, du ruhiges Auge, das ohne Neid auch ein allzu großes Glück sehen kann! Segne den Becher, welcher überfließen will, daß das Wasser golden aus ihm fließe und überall hin den Abglanz deiner Wonne trage! Siehe! Dieser Becher will leer werden, und Zarathustra will wieder Mensch werden" — bleibt Hölderlin mit weich schwärmenden Worten, die der junge Nietzsche sich tief eingeprägt hat, in ihrem Anblick befangen: „Da segne über goldenen Gewässern mich das Sonnenlicht beim Scheiden, das herrlich jugendliche, das ich einst zuerst geliebt. Dann glänzt um uns und schweigt das ewige Gestirn." Vergleichbar der ausgedachten Naturübertragung Zarathustras erscheint fernerhin die, freilich poesielose, Art des Gracian: „Man wisse, aus seinem Ende selbst sich einen Triumph zu bereiten. Sogar die Sonne zieht sich oft, noch bei hellem Schein, hinter eine Wolke zurück, damit man sie nicht versinken sehe und ungewiß bleibe, ob sie untergegangen sei oder nicht."

Wie zu der Sonne, so bringt sich Zarathustra zu dem Dunkel der Nacht in Beziehung. In dem ergreifenden „Nachtliede" klagt er: „Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre! Aber dies ist meine Einsamkeit, daß ich von Licht umgürtet bin. Ach, daß ich dunkel wäre und nächtig! Wie wollte ich an den Brüsten des Lichtes saugen!" Ähnlich findet er sich in dem Himmel „vor Sonnenaufgang" wieder: „O Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! du Lichtabgrund! Dich schauend schaudere ich vor göttlichen Begierden ... Deine Liebe und deine Scham redet Offenbarung zu meiner brausenden Seele. Vor der Sonne kamst du zu mir, dem Einsamsten. Wir sind Freunde von Anbeginn: uns ist Gram und Grauen und Grund gemeinsam; noch die Sonne ist uns gemeinsam ... Fliegen allein will mein ganzer Wille, in dich hinein fliegen!" Und nun schwingt sich Zarathustra in die Wolken und findet in ihnen, wie von selbst, feindselige Gestalten, die ihn sogleich in das Innere seiner Gedankenwelt treiben: „Und wen haßte ich mehr als ziehende Wolken und alles, was dich befleckt? Den ziehenden Wolken bin ich gram; diesen Mittlern und Mischern: diesen Halb- und Halben, welche weder segnen lernten, noch von Grund aus fluchen." Zarathustra geht noch weiter: er kommt sich unter ihnen als Blitz und Donner vor: „Und oft gelüstete mich, sie mit zackichten Blitzgolddrähten festzuhalten, daß ich, gleich dem Donner, auf ihrem Kesselbauche die Pauke schlüge" — in unruhigem Durcheinander läßt er noch einmal alle Bilder aufsteigen: „— ein zorniger Paukenschläger, weil sie mir dein Ja! und Amen! rauben, du Himmel über mir, du Reiner! Lichter! — weil sie dir mein Ja! und Amen! rauben.

Denn lieber noch will ich Lärm und Donner und Wetterflüche, als diese bedächtige, zweifelnde Katzenruhe.“ Ein andermal fühlt sich Zarathustra gleichzeitig als Wolke und Blitz: „Meine Weisheit sammelt sich lange schon gleich einer Wolke, sie wird stiller und dunkler. So tut jede Weisheit, welche einst Blitze gebären soll.“ Ähnlich heißt es in den Dionysos-Dithyramben, welche eine gänzliche Verschmelzung des Dichters mit der Natur erstreben: „Auf den Bergen haust jetzt Zarathustras Zorn, eine Wetterwolke, schleicht er seines Wegs,“ oder, noch gesuchter und anspruchsvoller: „Heut' lock' ich die Wolken, daß sie kommen: macht Dunkel um mich mit euren Eutern! Ich will euch melken, ihr Kühe der Höhe!“ In welchem Gegensatz zu Nietzsches Wolke, die Blitze gebärt, stehen die zarten Linien des Hölderlin: „Ach, wie ein Morgenwölkchen floß mein Herz dem heitern Licht entgegen, und ich war der zarte Widerschein von ihm.“

„Milchwarme Weisheit, süßen Tau der Liebe ströme ich über das Land“ — setzt Nietzsche jenes Bild fort. Dasselbe sagt Zarathustra: „Meine ungeduldige Liebe fließt über in Strömen, abwärts, nach Sonnenaufgang und Niedergang. Aus schweigsamem Gebirge und Gewittern des Schmerzes rauscht meine Seele in die Täler.“ So verschmilzt Zarathustra den ganzen Reichtum seines Innern mit dem Strome, der Schneehöhe und dem Sturme. Zarathustras Herz „wallt breit und voll, dem Strome gleich, ein Segen und eine Gefahr den Anwohnenden“. In dem Mitleiden der „Priester des Todes“ ertrinkt der Geist: „und wenn sie schwollen und überschwollen von Mitleiden, schwamm immer obenauf eine große Torheit“. „Noch in die Höhen der Tugend und

bis in den kalten Geist hinein“ folgt die „Hündin Sinnlichkeit“. Von den „Taranteln“ heißt es: „Und dies ist das Merkmal ihrer Eifersucht — immer gehen sie zu weit: daß ihre Müdigkeit sich zuletzt noch auf Schnee schlafen legen muß.“ In den Eishöhen toben die „Winterstürme“: „Dem Winde tut mir gleich, wenn er aus seinen Berghöhlen stürzt“ — in den südlichen Niederungen die „schweren, heißen Südwinde“: „Wie ein zierlicher Wind, ungesehen, auf getäfeltem Meere tanzt, so tanzt der Schlaf auf mir.“ Bei der sprachlichen Rückkehr zur Natur und zur Wildnis liebt der Dichter endlich den Weg zum Meere: „Es schläft jetzt alles noch; auch das Meer schläft. Schlaftrunken und fremd blickt sein Auge nach mir. Aber es atmet warm, das fühle ich. Und ich fühle auch, daß es träumt. Es windet sich träumend auf harten Kissen.“ Den Einbruch des Meeres in Nietzsches Sprache und Vorstellung haben wir überall verspüren können. Läßt er auf der Oberfläche seinen Spott spielen, so versenkt er in die Tiefe des Meeres seine Erhabenheit. „Wie ein Senkblei“ wirft er seine Fragen in die Seelen der Menschen, damit er wisse, „wie tief sie sei“. „Sie dichten nicht genug in die Tiefe: darum sank ihr Gefühl nicht bis zu den Gründen.“ Zarathustra selbst vertraut dem Meere sein Wesen an. Still ist der Grund seines Meeres; aber es birgt scherzhafte Ungeheuer; es glänzt von schwimmenden Rätseln. Hätte Nietzsche mit so wenig Worten wirksamer sein Wesen offenbaren können als durch diese dichterische Verschmelzung mit der einfachen und erhabenen Natur?

* * *

Es gilt, zum Schluß der seltsamen und erfindungsreichen Paarungen zu gedenken, durch welche die Bildsprache des Zarathustra ein besonders eigenartiges Aussehen erhält. Diese Gesichtchen, auf denen eine scheinbar unverwandte Zweiheit zwanglos nebeneinandersteht, streifen zuweilen schon das Komische und die Karikatur. Die Kürze und die Einfachheit gewährt ihnen oft die Augenblickswirkung eines geistreichen aperçus, die tiefsinnige Geprägheit gibt ihnen etwas Gültiges und Haftendes. Der Gewissenhafte des Geistes sucht Sicherheit und geht zu Zarathustra. „Der nämlich ist noch der festeste Turm und Wille." Bringt Nietzsche hier seinen Willen mit etwas Hohem und Unerschütterlichem in Verbindung, so versenkt er ihn ein anderes Mal in die Tiefe: „Daß mir niemand in meinen Grund und letzten Willen hinabsehe, — dazu erfand ich mir das lange, lichte Schweigen." Als er die verkleinernde Tugend verflucht, rühmt sich Zarathustra: „Mein eigener Vorläufer bin ich unter diesem Volke und mein eigener Hahnenruf durch dunkle Gassen." In der „Genealogie der Moral" dagegen heißt es einmal im Nachklang an Zarathustra: „Dieser Mensch der Zukunft, dieser Glockenschlag des Mittags und der großen Entscheidung." Es ist interessant, wie in diesen beiden dem Wesen des Übermenschen beigelegten Tageszeiten Nietzsches Buchtitel „Morgenröte", „Mittag und Ewigkeit" wieder aufleuchten. Die Trübsal ist Nietzsches aufdringlichste Begleiterin; sein Wille zum Lachen verachtet sie als Schlamm und Sumpf, und will sich hinwegsetzen, ohne in ihr zu versinken. So entsteht der Spruch: „Gelobt sei dieser wilde, gute, freie Sturmgeist, welcher auf Mooren und Trübsalen wie auf Wiesen

tanzt", oder, noch anschaulicher und packender: „Und wenn es auf Erden auch Moor und dicke Trübsal gibt, wer leichte Füße hat, läuft über Schlamm noch hinweg und tanzt wie auf gefegtem Eise." Im „Wanderer und sein Schatten" ist in der zweiten Titelhälfte das Unheimlich-Leblose ausgedrückt, das Nietzsche damals in sich spürte. Als ein anderes Anzeichen der Dekadence gilt ihm die Zweifelsucht des modernen Europas, welche er mit den „Töchtern der Wüste" zu verspotten trachtet. Diese beiden Wesen hält Nietzsche mit wenigen Strichen fest, wenn er Zarathustra sagen läßt: „Da flogen Schatten und Zweifel über mich weg." Nicht weniger bezeichnend und überraschend ist der Wanderer und Prüfer Nietzsche angedeutet, wenn es heißt: „Zarathustra tat viel Wege und Fragen." Nicht ganz so seltsam wie diese beiordnende Paarung körperlicher und geistiger Begriffe wirken Verknüpfungen, deren Glieder von Natur oder durch die Gewohnheitsmacht der Vorstellung eine gewisse Verwandtschaft haben. „Diese leichten, törichten, zierlichen, beweglichen Seelchen flattern zu sehen, — das verführt Zarathustra zu Tränen und Liedern." Diese Mischung liebten schon die Romantiker; am bekanntesten sind Le Grands getrommelte Tränen. Zarathustras Tiere „drängten sich an ihn heran und ehrten sein Glück und sein Stillschweigen". Eine andere Zweiheit, die Nietzsches starker Liebe zur Einsamkeit und Reinheit entspringt, scheint mehr durch den gleichen Anklang verbunden: „Doch ich will Zäune um meine Gedanken haben und auch noch um meine Worte: daß mir nicht in meine Gärten die Schweine und Schwärmer brechen"; ähnlich vielleicht auch die schöne Zweiheit: „Als ein menschlich gutes Ding kam er zu mir, dieser Traum

und Herzenströster." Zuweilen ist das zweite Bild nur eine anschauliche Ausschmückung des ersten: „Stehe ich denn nicht schon da" — ruft Zarathustra den Wahrsager an — „naß von deiner Trübsal und begossen wie ein Hund!" — zuweilen auch, wo sie an alttestamentliches Vorbild gemahnt, eine verstärkende Wiederholung nach Predigerart: „O meine Seele, deinem Erdreich gab ich alle Weisheit zu trinken, alle neuen Weine und auch alle unvordenklich alten starken Weine der Weisheit."

Wie sich selbst, so versetzt Zarathustra auch seine geliebten und gehaßten Gestalten in sonderbar anmutende bildliche Beiordnung. Die Weisen „im Lande der Bildung" höhnt Zarathustra: „Wandelnde Widerlegungen seid ihr des Glaubens selber und aller Gedanken Gliederbrechen." Den Gedanken, wenn er schwer und verdunkelnd ist, setzt er der Wolke gleich, die unbefangene Gesundheit dagegen dem blauen Himmel. Dies reiht er wirksam nebeneinander, wenn er unter den „Töchtern der Wüste" ausruft: „Damals liebte ich solcherlei Morgenland-Mädchen und anderes blaues Himmelreich, über dem keine Wolken und Gedanken hängen." Ein andermal ist ihm Schönheit und Reinheit durch das „Gesindel" verdeckt: „Ich mag schon ihren Atem nicht einatmen; ach, daß ich solange unter ihrem Lärm und üblen Atem lebte!" Eine ergänzende Verstärkung liegt in dem Doppelbilde: „Einsamer, du gehst den Weg zu dir selber! Und an dir selber führt dein Weg vorbei und an deinen sieben Teufeln", eine ganz alttestamentliche in der zweifachen Personifizierung des Todes: „Den vollbringenden Tod zeige ich euch, der den Menschen ein Stachel und ein Gelöbnis wird," ähnlich, wenn auch modern ver-

zerrend: „Siehe, hier ist eine neue Tafel: aber wo sind meine Brüder, die sie mit mir zu Tale und in fleischerne Herzen tragen?"

Neben den Gestalten tummeln sich die Eigenschaften in einem seltsam maskierten Mummenschanz, welcher sich von der erhabenen Bildkraft der Bibel bis zu den Spielereien einer verfeinerten Verkleidungssucht auszudehnen scheint. Verschiedenheiten, die niemals gepaart waren, hier werden sie durch die belangloseste aller Partikeln kopuliert und drehen sich zum Tanz der Begriffe. Im vierten Teil des Zarathustra wird der Zauberer angeredet: „Du verführst, du Falscher, Feiner, zu unbekannten Begierden und Wildnissen." Ähnlich heißt es schon im ersten Teil von den Gründern des Staates: „Vernichter sind es, die stellen Fallen auf für viele und heißen sie Staat: sie hängen ein Schwert und hundert Begierden über sie hin." Nietzsche, in der nervösen Feinheit des Fühlens, liebt die zarte Oberfläche. Der Ausdruck „Flaum" wird ihm zur Liebhaberei. In der häufigen Zusammensetzung „der Flaum und Zauber der Dinge" erhebt er ihn zum Merkmal der Kunst. Im „Nachtlied" singt Zarathustra die ergreifenden Worte: „Wohin kam die Träne meinem Auge und der Flaum meinem Herzen?" Im „Grablied" trauert er den verlorenen Gestalten und Gesichten seiner Jugend nach: „Nach dem Verwundbarsten, das ich besaß, schoß man den Pfeil: das waret ihr, denen die Haut einem Flaume gleich ist und mehr noch dem Lächeln, das an einem Blick erstirbt." „Ihrem Gedächtnisse", heißt es in demselben Liede, „lege ich diesen Kranz und Fluch nieder." Die Hoffnung, ein Grundgefühl des Träumers vom Übermenschen, wird öfters eigenartig

vereint: „Und schon liegt ein neuer Geruch um die Erde, ein heilbringender — und eine neue Hoffnung." „Schaffen wollt ihr noch die Welt, vor der ihr knien könnt" — werden die Weisesten angeredet, „so ist es eure letzte Hoffnung und Trunkenheit."

Der Natur wird durch die gesuchte Zweiheit ein erlesener Schmuck verliehen: „An diese Lenze und bunte Wiesen soll der nicht glauben, wer die flüchtig-feige Menschenart kennt!" Eine ähnlich gezierte Klage tönt aus den Worten: „Ach liegt alles schon welk und grau, was noch jüngst auf dieser Wiese grün und bunt stand!" Ganz ähnlich, wenn auch mit der Miene der Abneigung, läßt uns Nietzsche noch im „Jenseits von Gut und Böse" eine gedoppelte Natur sehen: „Die Selbstüberhebung des Gelehrten steht heute überall in voller Blüte und in ihrem besten Frühlinge" — und in derselben Schrift: „Jenes Stück Unabhängigkeit und grüner Weide, ohne welches es keine Ruhe der Arbeit gibt." Wohl einem dreifachen Gleichlaut hat Natur und Herz die gleiche Farbe zu verdanken: „Der böse Blick sengt unsere Felder und Herzen gelb." Eine gewollte Farbendissonanz liegt in der Zusammenstellung: „O Zarathustra, daher also kommt es, daß du selber immer gelber und dunkler wirst, obschon dein Haar weiß und flächsern aussehen will? Siehe doch, du sitzest in deinem Peche!" Der schon in den ersten Aphorismen sichtbare Regenbogen reizt den Dichter des Zarathustra als weiter Horizont und buntes Farbenspiel: „Denn, daß der Mensch erlöst werde von der Rache: Das ist mir die Brücke zur höchsten Hoffnung und ein Regenbogen nach langen Unwettern." Dieselbe Paarung tritt noch einmal im vierten Teil des Zara-

thustra auf, wo Nietzsche den Dichter verhöhnt, in Wirklichkeit aber sein eigenes Wesen umschreibt: „Nein! Nur Narr! Nur Dichter! Nur buntes redend, herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken, auf bunten Regenbogen!" Ähnlich verbildlicht Zarathustra das Wesen von Kunst und Spiel in der Zweiheit: „Darum auch ertrug man euren Unglauben, weil er ein Witz und Umweg war zum Volke", ähnlich in der uns längst bekannten Zusammenstellung, welche der „Wahrsager" macht: „Und gesteh es nur ein: es währte lange, o Zarathustra, bis du hinter meine Kunst und Lüge kamst." Oft gehen die prunkvollen Verstärkungen bis an die kosmischen Dinge: „Also wird ein Stern hinausgeworfen in den öden Raum und in den eisigen Atem des Alleinseins." „Der Sonne gleich" liebt Zarathustra „das Leben und alle tiefen Meere." Aus seinen Anhängern will er machen: „laufende Feuer und Verkünder mit Flammenzungen".

Diese eigenartige Kunst der Bild- und Begriffspaarung scheint den dauerndsten Wert in neugeprägten Sprüchen zu haben, die sich eines alten Stoffes bedienen. „Immer wieder stachst du uns in Ohr und Herz mit deinen Sprüchen", reden die Könige Zarathustra an. Er selbst sagt: „Auf vielerlei Weg und Weise kam ich zu meiner Wahrheit", oder: „Wer immer austeilt, dessen Hand und Herz hat Schwielen vor lauter Austeilen", oder: „Ungerechtigkeit und Schmutz werfen sie nach dem Einsamen". Dagegen haftet nur ein Augenblickswert an einer Häufung der Namen und Bilder, welche die Grenzen der bedachten Paarung weit überschreitet. Hier fühlt sich das Auge vorübergehend ent-

zückt wie im Betrachten eines Kaleidoskopes; den Anschluß an die Natur vermag es nicht zu finden. „Alle Lust will aller Dinge Ewigkeit, will Honig, will Hefe, will trunkene Mitternacht, will Gräber, will Gräbertränentrost, will vergüldetes Abendrot —." Bei derartigen Häufungen ist man geneigt, das prüfende Auge ganz zu schließen; sie wirken nur durch den Klang und den Rhythmus. Das, was in Nietzsches Kopf an reicher Gemengtheit aufgespeichert lag, kommt in diesen dichterischen Häufungen am offenkundigsten zum Vorschein. Sein Vieldeutiges und Unverständliches ist hierin am verständlichsten ausgedrückt. Zarathustra träumt, jenseits der Welt zu stehen und in einer Wage die Welt abzuwägen: „meßbar für den, der Zeit hat, wägbar für einen guten Wäger, erfliegbar für starke Fittige, erratbar für göttliche Nüssеknacker: also fand mein Traum die Welt: — Mein Traum, ein kühner Segler, halb Schiff, halb Windsbraut, gleich Schmetterlingen schweigsam, ungeduldig gleich Edelfalken." Welche Fülle bestechender und verwirrender Bildandeutungen, mit denen hier die Welt und der Traum Zarathustras geschmückt werden! Wenn der alte Zauberer, in der Meinung, daß Zarathustra all dieses in sich verkörpere, Sehnsucht hat nach einem „Echten, Rechten, Einfachen, Eindeutigen, einem Menschen aller Redlichkeit, einem Gefäß der Weisheit, einem Heiligen der Erkenntnis, einem großen Menschen —", so müssen wir eingestehen, daß diese wohlüberlegten Ruhmestitel auf Nietzsche zutreffen, aber ausgenommen den des Einfachen und Eindeutigen. Wenn Nietzsche im „Jenseits von Gut und Böse" von den „Idealisten" spricht, „die in ihrem Teiche alle Arten von bunten Wünschbarkeiten durcheinander

schwimmen lassen —", so veranschaulicht er hiermit eine Gemischtheit, die ihm selbst nicht ferne lag.

„Sind vergiftete Brunnen nötig und stinkende Feuer und beschmutzte Träume und Maden im Lebensbrote?" Derartige Fragen, die im bunten Spiel das Wesensfernste vereinen, kommen so recht aus der Tiefe Zarathustras. „Mit verhaltenen Wahrheiten, mit Narrenhand und vernarrten Herzen und reich an kleinen Lügen des Mitleidens" — so lebte er immer unter den Menschen. „Ketzer wirst du dir selber sein und Hexe und Wahrsager und Narr und Zweifler und Unheiliger und Bösewicht" — so redet er den Einsamen an. Er blickt weg über das „Gewimmel grauer kleiner Wellen und Willen und Seelen". Das aber ist sein Segnen: „über jedwedem Ding als sein eigener Himmel stehen, als sein rundes Dach, seine azurne Glocke und ewige Sicherheit." Und in der Verzückung sprudeln die Bilder besonders reich: „O Nachmittag meines Lebens! O Glück vor Abend! O Hafen auf hoher See! O Friede im Ungewissen!" — am reichsten wohl im „Trunkenen Liede": „Ihr höheren Menschen, was dünket euch? Bin ich ein Wahrsager? Ein Träumender? Trunkener? Ein Traumdeuter? Eine Mitternachtsglocke? Ein Tropfen Taus? Ein Dunst und Duft der Ewigkeit?" „Drängt und stößt sich nicht in euch des Menschen Zukunft?" fragt Zarathustra die Seinigen, „des Menschen Fernstes, Tiefstes, Sternenhöchstes, seine ungeheuere Kraft: schäumt das nicht alles gegeneinander in eurem Topfe?"

* *
*

Diese ungeheure Kraft, mit der das Tiefste und Fernste gegeneinander schäumt, erregt die brausende und überströmende Bildfülle des Zarathustra. Wir haben sie in ihren Grundformen festzuhalten versucht durch eine gewaltsame Ordnung über die unbändige Rotte rätselvoller Gestalten, durch ein Hervorkehren der Grundfarben, durch einen Gang in die gedankenbelebte Wildnis. Aber ein lebendiges Ganzes haben wir in diesem heißbewegten Chaos belebter Teile nicht erspähen können. „Mein Auge findet immer das gleiche: Bruchstücke und Gliedmaßen und grause Zufälle — aber keine Menschen.“

---

6. Scherz und Bosheit

Dem Scherze und der Bosheit fanden wir schon einen Teil der Gestalten Zarathustras von weitem gewogen. Aber des Künstlers Nietzsche tiefstinnerer Kern ist damit durchdrungen. Nietzsche hat den paradiesischen Garten des Lachens nicht nur mit inbrünstigen Mahnungen zur Besiedelung empfohlen, er hat ihn auch mit schöpferischem Scherze auf neuen Wegen selbst begangen, er hat ihn mit den reichen Gebilden eines hohen tragischen Übermutes neu belebt. Der Scherz Nietzsches steht zwischen dem Gleichnis und der Musik. Er hat von der Gesicht- und Bilderfülle die anschauliche Verzerrung, von der Musik der Sprache das Klangspiel mit den Worten. Er führt aber vor allem, indem er aus Nietzsches gewaltiger Spiellust sich ergibt, an einen Urquell seines Denkens und, wie keine andere Ausdrucksart, an die qualvollen Tiefen seiner Seele, die er mit weiten Regenbogen überspannen soll. So zeigt er uns neben dem Künstler Nietzsche auch den werdenden und vergehenden Menschen in neuem Lichte.

Die uns bekannte Auffassung Nietzsches von der Kunst als dem höchsten geistigen Spiele erhält dadurch für ihn noch eine persönlichere Bedeutung, daß er außer dem Spiele des Künstlers mit den Gedanken und den Dingen auch von einem Spiele des Künstlers mit sich selbst weiß. „Alles, was tief ist, liebt die Maske“ — dies vielzitierte Wort Nietzsches bezeichnet den Künstler und den Denker,

wie er ihn sich vorstellt. Und zwar entspringt die Selbstverkleidung für Nietzsche nicht lediglich dem Spieltriebe, sondern auch der einsamen Tiefe, dem Leiden an sich und dem Leiden an den Dingen. Für Nietzsche ist Kunst, Lüge und Scherz eine Notwehr gegen die Wirklichkeit und gegen das eigene Mitgefühl. Der Psychologe hat Härte und Heiterkeit nötig, sonst verdirbt er; er bedarf der Lüge, um über diese Realität zum Siege zu kommen. „Vielleicht weiß ich am besten", sagt Nietzsche im „Willen zur Macht", „warum der Mensch alleine lacht: er leidet so tief, daß er das Lachen erfinden mußte." In seinen Briefen gibt uns Nietzsche darüber Auskunft, wie gerade bei ihm der Scherz einen Antrieb erhält aus dem ersterbenden Leben und aus einer gequälten Seele. „Wahrscheinlich hätte ich", schreibt er an Peter Gast, „wenn ich dieses ganze Jahr meine Seele heiter und hell gehabt hätte, aus artistischen Motiven die Farben der beiden ersten Teile des Zarathustra dunkler gewählt. Aber dies Jahr war mir das Labsal heiterer und lustiger Farben zum Leben notwendig; und so habe ich im zweiten Teile des Zarathustra beinahe wie ein Possenreißer meine Sprünge gemacht." Ein andermal: „Wie die Qual und Wirrsal meines Gemüts auf die Farben der zwei ersten Teile gewirkt haben mag. Ich meine allen Ernstes, daß Zarathustra heiterer und lustiger ausgefallen ist, als er sonst ausgefallen sein würde."

Umgekehrt entspringt für Nietzsche die wahre Tragik in der Kunst einem seelischen Frohsinn. „Um den düsteren dritten Teil zu machen, brauche ich selber erst tiefe himmlische Heiterkeit; denn das Pathetische der höchsten Gattung wird mir nur als Spiel gelingen." Das Pathetische und

Tiefernste der Kunst wiederum erzeugt für Nietzsche einen Aufschwung der Seele: „Nachdem ich Tag für Tag Werte umgewertet habe und sehr ernst war, gibt es Fatalität und Unvermeidlichkeit zur Heiterkeit.“ So entsteht eine Wechselwirkung zwischen der Gemütsverfassung und den Werken des Gedankens: „Dergestalt hat sich Zarathustra auf meine Kosten erheitert und ich habe mich auf seine Kosten verdüstert.“ Dies steigert sich zu einem untrennbaren Gemisch von Heiterkeit und Qual: „Die Intensitäten meines Gefühles“, schreibt Nietzsche, „machen mich schaudern und lachen — ich hatte jedesmal den Tag vorher auf meinen Wanderungen geweint, und zwar nicht sentimentale Tränen, sondern Tränen des Jauchzens“, schreibt er bei einem seiner ersten Aufenthalte in Sils, und in den letzten Jahren einmal, im Anhören der Musik: „Ich habe drei-, viermal Tränen in den Augen gehabt, die große Heiterkeit ist das, was mich jetzt am meisten rührt.“ Dieser gegensätzlichen Gemütsverfassung entspricht denn auch nicht immer eine im Scherz oder Ernst überwiegende Kunstart, sondern vielmehr ein gegensätzliches Gemisch. An die Beobachtung, daß es nichts Ernsteres von ihm und auch nichts Heitereres gäbe als den ersten Teil des Zarathustra, schließt Nietzsche die Hoffnung an, daß diese Farbe immer mehr zu seiner Naturfarbe werde, und später im „Fall Wagner“ findet er „viel Lustiges mit einem Fond von fast zu viel Ernst“.

Indes sind diese andeutenden Worte Nietzsches nur huschende Schatten, welche nun durch eine Betrachtung seines Scherzes und Spieles mit der Wirklichkeit zu beleben sind. Überschlägt man die wohlgewählten Titel der Schriften Nietzsches, so muß auffallen, daß er mit

diesen charakteristischen Benennungen erst in den späteren Jahren einen Frohsinn anstrebt oder ein vielsagendes Spiel treibt. „Fröhliche Wissenschaft“, „Scherz, List und Rache“ — deuten auf einen freien Übermut, „Sprüche und Zwischenspiele“, „Sprüche und Pfeile“ — wollen eine angreifende Laune ankündigen. Schon in seiner Zusammensetzung ein geistreiches Spiel ist der Titel: „Lieder des Prinzen Vogelfrei“, vor allem die parodische Mischung: „Götzendämmerung“ mit dem seltsamen Unterbild: „Wie man mit dem Hammer philosophiert“. Ursprünglich wollte er das Werk mit heiterer Gelassenheit „Müßiggänge eines Psychologen“ nennen. Endlich zeigt sich Nietzsche in auffallender Verkleidung mit dem Selbstbildnis: „Der Antichrist“, noch unerhörter mit der Aufschrift „Ecce homo“, die er mit der überraschenden Zugabe versieht: „Wie man wird, was man ist“. Die Aufschrift unter den Aufschriften: „Also sprach Zarathustra“ ist immerhin sehr gewählt und für den Unbefangenen von fast parodischem Wichtigtun, noch grotesker eine spätere Überschrift: „Der Hammer redet“. „Der Wanderer und sein Schatten“, „Jenseits von Gut und Böse“ weisen zwar nicht auf den Scherz, wollen aber in ihrer gegensätzlichen Zweiheit auf etwas Seltsames spannen und vorbereiten. Wir nehmen heutzutage, wo Hinz und Kunz sie nachklimpern, die Titelspiele Nietzsches als etwas Gewohnheitsmäßiges hin, dem man kein besonderes Kennzeichen beimißt. In Wahrheit sind sie höchst sonderbar und für seine Entwicklung und sein Wesen ein sinnfälliges Charaktermerkmal. Denn wie die Titel seiner späteren Zeit mit einem kurzen Merkwort etwas Scherzhaftes des Buchgefolges vorweg ausrufen,

so können uns die Werke der Leipziger und Baseler Zeit schon mit den Aufschriften darüber belehren, daß ihr Schöpfer sich noch nicht der artistischen Heiterkeit ergeben hat. „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ — dieser Titel ist wie das Werk prunkvoll und in seiner Gesuchtheit eher unfreiwillig als freiwillig komisch. Die „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ wollen mit ihren Titeln den Gehalt ganz und ohne Lachen umfassen, so: „David Strauß, der Schriftsteller und Bekenner“, „Schopenhauer als Erzieher“, „Richard Wagner in Bayreuth“. Unzeitgemäße Betrachtungen heißt später einmal weit origineller: „Streifzüge eines Unzeitgemäßen“. Auch die weiter geplanten Betrachtungen lassen mit ihren Titeln eher einen Schullehrer als einen Satyr vermuten: „Über Lesen und Schreiben“ sollte eine von ihnen heißen. „Über Nutzen und Nachteil der Historie“ klingt faßt so gesetzt und ordentlich wie ein Pförtner Aufsatzthema. Die letzten Baseler Aphorismen nennt Nietzsche: „Vermischte Meinungen und Sprüche“, ein Titel, der mit seiner nichtssagenden Bescheidenheit eher vor die Sammlungen neuerer Berufsaphoristen gehört. Dann erst wandert er und sieht eine neue Morgenröte.

In der Tat ist der frühe Nietzsche dem ungebundenen Übermut und der freien Heiterkeit fast ganz abgeneigt. Nicht etwa im Innern, nicht im Verkehr mit sich und den andern. Das beweisen seine Jugendbriefe. Er ist nicht etwa schon als Knabe und Jüngling nervös und zerrissen wie Heinrich Heine oder in unreifer Einsamkeit abgehärmt wie der junge Hölderlin, vielmehr mit dem kindlichen und in seinem Kern unzerstörbaren Lachen der starken Natur ausgerüstet; als Bruder und Freund

ist er frisch und ausgelassen wie nur ein mitteldeutscher Jüngling es sein kann, den sein Chaos von Idealen noch nicht beunruhigt. Aber seine Gedankenrichtung, sein Stoff und seine Form sind von Anbeginn auffallend ernst und gesetzt und bleiben es bis weit in die Baseler Professorenzeit hinein — eine für hohe und freie Geister ganz ungewöhnliche Erscheinung. Andere Große haben sich in der Jugend absurd gebärdet, Goethe und Schiller zuerst mit dem Hammer philosophiert, und sich erst allgemach in gesetztem Schaffen gefunden. Die Romantiker gar werden aus übermütigen Vernichtern und Lästerern geordnete Anwärter des Christentums. Die Erklärung für die ernste Ordnung in Nietzsches erstem Schaffen mag mit dem Hinweis auf seine asketische Grundnatur anheben, die ihm ja vom Vater wie von der Mutter durch Generationen deutscher Prediger vererbt war. Doch die pfarrhäusliche Erziehung allein genügt nicht zur Züchtung von Musterknaben, wie uns Lessing gerne beweist. Die unerbittliche, auf Selbsterziehung bedachte Knabenseele, wird durch eine weiblich zarte Erziehung noch mehr von den Genüssen geistigen Übermutes fern gehalten. Hätte sich der junge Nietzsche an dem frühverstorbenen Vater und nicht lediglich an Mutter und Tanten herangebildet, so wäre vielleicht der boshafte Satyr eher in ihm erwacht.

Es kommt hinzu, daß die strenge Lehrzeit der Schulpforta einmal Nietzsches Artigkeit noch verstärkte, und dann die ganze Fülle seines jungen Geistes im strammen Studium der Antike festhielt. In dem Alter, als Schiller die Räuber schuf, schrieb der Oberprimaner Nietzsche den besten lateinischen Aufsatz. Aus der pflichteifrigen Hin-

gabe des Gymnasiasten wird das methodische Denken und Arbeiten des Bonner und Leipziger Philologen. Die Musik Schumanns und Wagners, sowie die Philosophie Schopenhauers fügen sich seiner ernsten Richtung. Zudem sind die zeitlichen Verhältnisse in ihrer Gunst und Ordnung nicht geeignet, die ausgelassene Auflehnung und mißvergnügte Bosheit selbst eines Wildfanges zu erregen. Es war eben nicht die Zeit des Sturmes und Dranges, nicht des nationalen Tiefstandes, nicht die des Fürsten Metternich und des jungen Deutschlands, für die Heinrich Heine seinen Witz, Richard Wagner seine revolutionäre Laune in die Schanze geschlagen hatte. Während der Schlacht bei Königgrätz konnte in Leipzig der spätere Umwerter eine Textkritik für Ritschls Seminar schreiben, und der Donner von Wörth begleitete die Vorarbeiten zur Geburt der Tragödie. Nietzsche ist in der Frühzeit das Gegenteil eines lachenden Vernichters und eines boshaften Spielers. Zwar schreibt er seinem Erwin Rohde, hart vor der Baseler Professur in Pariser Pläne befangen: „Vorher aber lernen wir noch die göttliche Kraft des Cancan und üben uns, gelbes Gift zu trinken", aber der spätere Ausrufer von Tanz und Lachen ist doch noch ein sonderbarer Eckensteher. Es darf nicht verschwiegen werden, daß er sich als Bonner Student vor dem rheinischen Karneval aufs Land zurückzieht, um eine Abhandlung für den Gustav-Adolf-Verein über die kirchlichen Zustände der Deutschen in Nordamerika zu schreiben.

Nur einmal löst sich seine bisher gehaltene Phantasie und sein erzogener Ernst in urwüchsige Laune auf: in der Streitschrift gegen den Bildungsphilister Strauß.

Diese Laune freilich hat mit dem gewollten Spiel und der hellen Bosheit einer späteren Zeit und eines südlicheren Ortes nichts gemein. Ebensowenig kann man sie als den zur Tat gewordenen Dionysos seiner Erstlingsschrift bezeichnen. Diese Vernichtungslust erinnert vielmehr an seine Heimat und Herkunft; an die Kundgebungen eines echt thüringischen Machtmenschen, der von Wissen und Temperament überschäumt und nach langer Zügelung zum ersten Male durchgeht. So etwa scherzte und schimpfte Luther gegen seine Widersacher, mochten sie noch so hoch in der Geltung stehen. In ähnlichem Tone trieb Lessing sein gründliches Vernichtungsspiel mit dem Hauptpastor Goeze. So wurde die flache Verständigkeit Nicolais durch Fichte aufgerissen; und Schumanns Entladungen in Tönen sind ein musikalischer Vorklang der Straußiade. Ein Davidsbündler gegen die Philister ist auch der zum erstenmal scherzende Nietzsche. Die lang gehegte schriftstellerische Sittsamkeit mag diesen ersten Ausfall des Baseler Professors besonders heftig gemacht haben. Auch wird sich über den lateinischen Traktaten und der qualvoll langwierigen „Geburt der Tragödie“, nicht zuletzt über der lieblosen Ablehnung dieses Erstlings während der Jahre ein kräftiger Unmut angesammelt haben, der sich nun durch die enge Pforte einer Zweimonatsschrift herauszwängt. Und das kriegerische, wenigstens in der Welt des Gedankens, ist doch treu der Thüringer Art von Anbeginn, wenn auch erst spät geweckt, eine Bewegkraft all seiner Äußerungen gewesen. Unbeschadet ihres starken Kulturgehaltes ist die Straußiade in der scherzenden Vernichtung von jener germanischen Gewalt und Wildheit, von der Nietzsche

später um so unmutiger abrückt, als er sich ihr im Grunde nicht ganz ferne weiß. Luthers Schimpfteufeleien, wie er sie später nennt, verachtet er deswegen, weil er sie ziemlich nachempfinden kann.

Zwar hat Nietzsche in der Straußiade den deutschen Schulmeister vernichten wollen. Aber gerade der Schulmeister, der ja in der geistigen Vergangenheit Sachsens so zu Hause ist, Arm in Arm mit dem zornkräftigen und entrüstungsehrlichen Pfarrer ist hinter manchen Scherzen noch deutlich sichtbar. Gewiß geht ein großer Zug von Ironie durch diesen schon im sachlichen Gehalte berechtigten Angriff. Doch sieht man deutlich den Professor, die Brille auf der Nase, Grimms Wörterbuch an der Hand, wie er den klapperdürren Straußenstil Satz für Satz zerlegt und mit roter Tinte seine vernichtenden Glossen schreibt: „Solchem Sudlergesindel macht freilich die Stellung der Worte keine Umstände. Daß hier die Worte ‚Auf Schleiermachers Tode‘ falsch stehen, nämlich nach an, während sie vor an stehen sollten, ist ihren Trommelschlagohren gerade so gleichgültig, als nachher ‚daß‘ zu sagen, wo es ‚bis‘ heißen muß.“ „Denkt doch erst, ihr Tintenklexer, ehe ihr klext! Ich sollte meinen, die Tinte müßte erröten, wenn mit ihr etwas über ein Gebet, das ein Attribut sein soll, hingeschmiert wird.“ „Sie verwechseln wieder einmal aus haarsträubender Ignoranz die Präpositionen.“ „Herr, reden Sie doch wie ein Mensch aus dieser Welt.“ „Schmähliche Verwechslung von zutage liegen und an den Tag legen. Solche Sprachverbesserung sollte doch ohne Unterschied der Person gezüchtigt werden, wie die Schuljungen.“ In einer Nachlaßbetrachtung über Wagner macht Nietzsche die

Notiz: „Unmäßigkeit in der Prügelszene der Meistersinger. Wagner fühlt, daß er in Hinsicht der Form die ganze Rohheit der Deutschen hat und will lieber unter Hans Sachsens Panier kämpfen als unter dem der Franzosen und der Griechen." Diese Bemerkung hätte Wagner genau so gut auf Nietzsche anwenden können, nur hat Nietzsche gegen den Bildungsphilister ohne fremdes Panier gekämpft.

Doch später bedient er sich des Persers Zarathustra. Aus dem lachenden Zarathustrazorn klingt die gereifte und gefeinerte Laune der Straußiade. Das Zielgebiet der Entrüstung hat sich inzwischen für den immer Einsameren erweitert und bevölkert, und das sichere Auswittern des schlechten Kernes unter dem schönen Schein gibt der Unlust Zarathustras eine treffende und unbedingte Derbheit: „Aber ich will eure Verstecke schon ans Licht bringen: Darum lache ich euch ins Antlitz mein Gelächter der Höhe!" ruft Zarathustra. Wie die Sprache dieses Werkes an der Bibel geschult ist, so auch sein Unmut an der zuweilen stillen Ironie, zuweilen lauten Entrüstung des Bergpredigers. „Und wahrlich ihr Guten und Gerechten! an euch ist viel zum Lachen!" oder: „Seht mir doch diese Überflüssigen! sie stehlen sich die Werke der Erfinder und die Schätze des Weisen: Bildung nennen sie ihren Diebstahl — und alles wird ihnen zu Krankheit und Ungemach!" „Seht mir doch diese Überflüssigen! krank sind sie immer, sie erbrechen ihre Galle und nennen es Zeitung. Sie verschlingen einander und können sich nicht einmal verdauen." Mit dieser schonungslosen Anschaulichkeit ist freilich die Laune des Nazareners weit übertroffen.

Auch Hamlets gesprochene Dolche scheinen zuweilen aus den Anreden Zarathustras herauszublicken. Hamlets wie Zarathustras Erkenntnisschärfe ist ganz außerordentlich. Sie sehen in den Kern der Dinge; ihr in der Menschenseele umherschweifender Intellekt spürt auf, was den andern verborgen und unerreichbar ist. Und das fühlen sie als ihren Beruf. „Dem Lebendigen ging ich nach. Mit hundertfachem Spiegel fing ich noch seinen Blick auf!“ Wie treffend kennzeichnet Nietzsche in diesen Worten Zarathustras seine eigene Art. Mit ähnlich geistigem Behagen zeigt Hamlet seiner Mutter einen Spiegel, worin sie ihr Innerstes erblickt.“ Sein geistiges Tun kündigt er treffend an mit den Worten: „Reden will ich Dolche, keine brauchen“; und Nietzsche hat seiner „Götzendämmerung“ den für ihn so passenden Untertitel gegeben: „Wie man mit dem Hammer philosophiert.“ Ein geistiger Quäler, Peiniger, Verächter und Vernichter dieser „feisten, engebrüst'gen Zeit“ ist der eine wie der andere. Aber das trennt sie von anderen großen Verächtern und Vernichtern und macht ihr geistiges Tun so fein, daß ihre übergroße Redlichkeit sich doch weniger in wütendem Zorne als in der lachenden Bosheit kundgibt. „Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tötet man, — so sprachst du einst, o Zarathustra, du Verborgener, du Vernichter ohne Zorn.“ Ein Vernichter ohne Zorn ist auch Hamlet; nicht sein Ernst tötet, sondern sein Lachen. Er ist wie Nietzsche ein geistreich boshafter Spieler, der nicht nur aus Abscheu gegen die üblen Menschen, sondern auch aus Lust am eigenen Geist seinen Scharfsinn ins Weite gehen läßt. Vor der Eröffnung des Schauspieles, der „Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe“,

könnte Hamlet gleich Nietzsches großem Perser ausrufen: „Hier lache meine helle heile Bosheit! Von hohen Bergen wirf hinab dein glitzerndes Spottgelächter! Ködere mit deinem Glitzern mir die schönsten Menschenfische!"

Aber Zarathustra kennt auch die laute ehrliche Entrüstung. Der Wahrsager wird angefahren: „Das weiß ich besser. Es gibt noch glückselige Inseln! Stille davon, du seufzender Trauersack. Höre davon auf zu plätschern, du Regenwolke am Vormittag!" Ein andermal heißt es: „Schlamm ist auf dem Grund eurer Seele und wehe, wenn der Schlamm gar noch Geist hat!" oder etwa: „Vorwärts du Lahmfuß, Faultier, Schleichhändler, Bleichgesicht! Daß ich dich nicht mit meiner Ferse kitzle!" oder: „Ihr Weltmüden aber! Ihr Erdenfaulen! Euch soll man mit Ruten streichen! Mit Rutenstreichen soll man euch wieder muntre Beine machen!" Man sieht: Nietzsche hat den Stock noch im Auge, und Zarathustra läßt sich gerne sagen: „Hart schlägst du zu mit deinen Wahrheiten, dein Knüttel erzwingt von mir diese Wahrheit." Er konnte von sich behaupten: „Zu grob und herzlich rede ich für Seidenhasen." Im Epilog der „Fröhlichen Wissenschaft" heißt es, wohl in der Rückerinnerung an diese Töne: „Und lieber noch einen einfältigen bäurischen Dudelsack als geheimnisvolle Laute und Murmeltierpfiffe." Und doch überwiegen wohl die geheimnisvollen Laute in all dem bunten Mummenschanz und Rätselspiel des Zarathustra. Die urwüchsige Laune ist nur ein Grundbaß, der aus der Thüringer Herkunft mitschwingt. Das schillernde Passagenwerk und die spitzen Melodien dagegen verkünden uns einen Nietzsche, dessen

Verfassung sich schon lange gewandelt hat, dessen Klima südlicher und heller, dessen geistiger Verkehr nach deutscher Frühzeit schnell europäisch wurde. Vor den Scherzen des Zarathustra sind die der Aphorismen zu betrachten.

* * *

Die in den Baseler Jahren beginnende Hinneigung zum Aphorismus schärft Nietzsches Formgefühl und bildet seine Gabe für witzigen Effekt. Rühmt er noch in den Unzeitgemäßen „jene eigentliche und einzige deutsche Heiterkeit Luthers und Wagners“, so besticht ihn nun wie die gepflegte Ironie des Sokrates so die geistreiche Helligkeit der klassischen Franzosen. Zwar ist es selten das ausgesprochen Komische, was ihn in den Sprüchen Montaignes und Rochefoucaulds anreizen konnte. „Die Franzosen sind eben zum Humor zu einfach“ sagt er selbst. Er kann sich höchstens an ihrer lächelnden Ruhe bilden, kann seine Sprüche und Pfeile an ihren geistreichen Spitzfindigkeiten schärfen. Auch Gracian konnte ihm zwar den skeptischen Blick verfeinern, aber nicht das Lachen beibringen. Wichtiger zur Erzeugung der künstlerischen Bosheit ist Nietzsches südlicher Aufenthalt: „Wer Distraktionen nötig hat, Gelegenheit zu lachen, boshafte Menschen und Bücher — der soll nur irgendwo anders hingehen, aber nicht nach Basel“ — schreibt er aus dem Süden an Peter Gast. Dagegen erfüllt ihn in Messina, wo er die Luft Bellinis atmete, die fröhliche Laune, welcher die Lieder des Prinzen Vogelfrei entspringen.

Freilich hätte Nietzsche in der Kunst des epigrammatischen Scherzes nicht der Meister werden können, wenn

sie ihm nur durch Ausland und ausländische Muster anerzogen wäre. Ein Sinn für die kleine Feinheit war ihm ja angeboren. Zwar sahen wir, wie sein Streben und Schaffen groß und ernst anfing und die Lust am Komischen, wenn sie durchkam, sich in mächtigen Scherzen verkündete. Aber unter der ungestümen Kraft und dem ehrlichen Ernste vererbte ihm die Natur jene ungesunde Überreife, die sich im nervösen Ausfeilen der Feinheit gefällt und insgeheim fortwuchert, um erst später das südliche Tageslicht zu sehen. Besonders deshalb fühlt sich schon der Student Nietzsche zu Heine hingezogen: „Ich habe leider Neigung für das Pariser Feuilleton und für Heines Reisebilder und esse ein Ragout lieber als einen Rinderbraten.“ Ähnlich, wenn auch einfacher und formstrenger, gefällt sich Lessing von Anbeginn in der epigrammatischen Feinheit, ähnlich verwirklicht Schumann als erster unter den Musikern mit seinen Tonaphorismen das, was Nietzsche später als musikalisches Epigramm fordert. Während Schopenhauer seine Aphorismen viel zu sehr ins Große redigierte, als daß Nietzsche sie zu seinen Spruchscherzen hätte zusammenfassen können, gibt ihm Lichtenberg, sein anderer deutscher Stilmeister, mit seinen Aphorismen manchen Halt. Am fruchtbarsten aber bleibt Heines Witz. Noch im „Ecce homo“ schreibt Nietzsche: „Heine besaß jene göttliche Bosheit, ohne die ich mir das Vollkommene nicht zu denken vermag. Und wie er das Deutsche handhabt!“ Bei den Franzosen lernte Nietzsche vor allem die vorurteilslose Klarheit und die kühle Kritik, Heine, der ihm, dem ziemlich Unfranzösischen auch in der Sprache nahe stand, stärkte ihn im witzigen Spiel und in der stilistischen Vollendung.

Es ist ebenso lehrreich wie unterhaltend, zu einer kurzen Schau der scherzhaften Sprüche Nietzsches sich der Begleitung Heinrich Heines zu bedienen. Man wird freilich finden, daß unter Nietzsches witzigen Sprüchen, wie Goethe von Lichtenberg rühmt, meist ein Problem verborgen liegt, während der wahre Witz, gleichfalls mit den Worten Goethes, ein in nichts sich auflösendes Spiel der Phantasie ist. So bannt z. B. Nietzsche in seinen späteren Schriften die allmähliche Erkenntnis von der lähmenden Wirkung des Gottglaubens und der Barbarendiät in das überraschende Schlagwort: „Christentum und Branntwein — die europäischen Narkotika", während Heines in der Technik ähnlicher Spaß: „Göttingen berühmt durch Würste und Universität" zwar witziger, aber auch wertloser ist. Christen und Juden stehen für beide in gleich schlechtem Geruch. Nietzsche gibt das im Antichristen also zu verstehen: „Wir würden uns erste Christen so wenig wie polnische Juden zum Umgang wählen: nicht, daß man gegen sie auch nur einen Einwand nötig hätte: sie riechen beide nicht gut." Er mildert hiermit die Wirkung und Derbheit der letzten Romanceroverse: „Welcher Recht hat, weiß ich nicht, doch es will mich schier bedünken, daß der Rabbi und der Mönch, daß sie alle beide stinken." Seine Wandlungen und Überwindungen, seine Erfahrung mit der Wahrheit zeichnet Nietzsche gerne mit verzerrender, aber feiner Kürze: „Und ich habe die Wahrheit nackt gesehen, wahrlich! barfuß bis zum Halse!" Schon im Menschlichen Allzumenschlichen sagt er, kühl und witzig wie Voltaire: „Niemand stirbt jetzt an tödlichen Wahrheiten, es gibt zuviel Gegengifte." Im Antichristen verbildlicht er die Überwindung

des Theologischen, von dem er sich selbst befangen weiß, also: „Man widerlegt eine Sache, indem man sie achtungsvoll aufs Eis legt. Ebenso widerlegt man auch Theologen.“ Den vermischten Meinungen und Sprüchen hängt er eine Bemerkung an, deren Doppelsinn deutlich ist: „Auch ich bin in der Unterwelt gewesen wie Odysseus, und nicht nur Hammel habe ich geopfert, sondern des eigenen Blutes nicht geschont.“ Diese und die anderen Opferungen klingen vor in dem klassischen Witz Börnes, den schon Heine vervielfältigt hatte: „Als Pythagoras seinen bekannten Lehrsatz entdeckte, brachte er den Göttern eine Hekatombe dar; seitdem zittern die Ochsen, so oft eine neue Wahrheit an das Licht kommt.“

Aber Nietzsche hat in seinen Opferspielen, wie er selbst sagt, auch des eigenen Blutes nicht geschont. Er bezeichnet einmal den Witz als Epigramm auf den Tod eines Gefühles. Das trifft auf ihn nicht zu, da in seinen Epigrammen die Gefühle immer wieder auferstehen. Mit genauer Selbsterkenntnis sagt er dagegen: „Wenig taugt der Kopf zum Scherzen, glüht im Herzen nicht die Glut.“ Diese Glut, die er ein andermal treffend als das Genie des Herzens bezeichnet, läßt selten in seinem Kopfe die Kühle aufkommen, deren der wahre Witz bedarf. Auch will das schwere Massiv seiner Ethik diesen leichten Gesellen nicht immer durchlassen. Aber er weiß doch zu erscheinen. „In Anbetracht, daß diese Dinge sehr abstrakt sind, ist die Munterkeit des Geistes ganz achtbar — ich habe immer noch meine Sprünge und Hopsasas für mich“ — schreibt er an Peter Gast über die Morgenröte. So treffen wir auch bei Nietzsche öfters Scherze, die das

Problem abgeworfen haben: „Die eherne Notwendigkeit ist ein Ding, von dem die Menschen im Verlauf der Geschichte einsehen, daß es weder ehern noch notwendig ist.“ Dies Spiel ist, mit Nietzsche zu reden, ein Schleichweg zum Nichts. Es erinnert an den Witz Lichtenbergs, der in einer Versteigerung aufführt: „Ein Messer ohne Klinge, dem das Heft fehlt.“ Im Begriffskreise des Witzes nennt man diese Art Oxymoron, auf deutsch: geistreiche Narretei. Derselbe Lichtenberg verführt ihn wohl mit seiner Bemerkung: „Die unterhaltendste Fläche auf der Erde für uns ist die des menschlichen Gesichtes“ — zu dem Widerspruche: „Es ist zu bezweifeln, ob ein Vielgereister irgendwo in der Welt häßlichere Gegenden gefunden hat als im menschlichen Gesicht.“

Oft sucht Nietzsche lediglich im Ausdrucke eine scherzhafte Feinheit. Er behängt den Gedanken ganz in der Art der Romantiker und Heines mit feinbemalten Vergleichen: „Den Menschen zurückübersetzen in die Natur, über die vielen eiteln und schwärmerischen Deutungen Herr zu werden, welche bisher über jenen ewigen Grundtext homo natura gekritzelt und gemalt wurden — das ist eine Aufgabe.“ Mit diesem Vergleiche hatte schon Heine in der Harzreise seichter und zweideutiger geglänzt: „Der Wirtin Gesicht glich einem codex palimpsestus, wo unter der neuschwarzen Mönchsschrift eines Kirchenvatertextes die halbverloschenen Verse eines griechischen Liebesdichters hervorlauschen.“ Unter dem Spruchtitel: „Urzustände, in der Rede nachklingend“ scherzt Nietzsche, nicht ohne an sich beobachtet zu haben: „Bei einigen Männern poltert eine Behauptung herab wie ein derber Knüttel.“ Auch hier konnte Heine den Ton angeben; denn er ver-

nahm einmal draußen ein Gepolter, als wenn eine Klopstocksche Ode die Treppe hinunterfiel. An ein geschliffenes Spiel Chamforts erinnert folgender Unterhaltungsscherz Nietzsches: „A.: Die deutsche Prosa ist noch sehr jung: Goethe meint, daß Wieland ihr Vater sei. B.: So jung und schon so häßlich! C.: Aber so viel mir bekannt, schrieb schon der Bischof Ulfilas deutsche Prosa; sie ist also gegen fünfzehnhundert Jahre alt. B.: So alt und noch so häßlich!" Dieser Scherz ist in seinem ersten Teile schon den Weibssprüchlein beizuzählen.

Nietzsches Verachtung des Weibes, die in dem bekannten Ruf an die Peitschen die alte Prügelderbheit durchfühlen läßt, hat sich andrerseits, soweit sie auf einem schwachgeschlechtlichen Dekadencegrunde ruht, in geschliffenen Überwindungswitzen gefallen. Hier konnten ihm die Franzosen mit ihrem Entschleiern eigener galanter Erlebnisse wenig bieten. Der hochgeschätzte Rochefoucauld zog aus einer Welt von Erfahrungen die Gesetze der weiblichen Eitelkeit, Chamfort spürte aus den Falten der weiblichen Seele den ganzen anmutigen Schmutz auf. Von seinen spaßhaften Ergebnissen scheint Nietzsche das allerdings sehr Fruchtbare aufgegriffen zu haben, daß über die Frauen alles wahr und falsch sei, und sie das Einzige seien, über das man nichts Absurdes sagen könne. Artverwandter sind den Weibesspässen Nietzsches die verachtenden Witze Hamlets und die methodische Bosheit Schopenhauers, bei dem allerdings mehr List und Rache als Scherz obwalten. Aber während den zynischen Geist Hamlets eine geheime Lust am Gemiedenen schürt und Schopenhauer an der Qual der Erfahrung litt, scheint Nietzsches niemals ungebärdiges Sinnenleben ganz im lichten Spiel

des Geistes aufgegangen zu sein. Andererseits sind Nietzsches Scherze nicht von der blutlosen Kälte, welche die feinen Gemeinheiten des Mephisto auszeichnen. Es fehlt ihm also sowohl der Zynismus des Herzlosen wie der des Erfahrungsicheren.

Diese Pfeile sind trotz ihres lauten Schwirrens nicht tödlich, auch verfinstern sie die Sonne nicht; aber mit einer starken Manneskraft werden sie entsendet, und wenn sie auch weit übers Ziel gehen, so liegen sie doch im Strich. Von einem urkräftigen Behagen ist der Spruch: „Lieber noch in die Hände von Mördern geraten, als in die Träume eines brünstigen Weibes.“ Man bedenke: ein solcher Traumerfolg, der einen Romantiker besinnungslos gemacht hätte, dem Dichter des Romancero ein Labsal gewesen wäre, der selbst von dem ausgemachtesten Hagestolz noch mit einem gnädigen Lächeln eingesteckt wird, dieser Traum ist für Nietzsche so gräßlich, daß er lieber auf diese Erde ganz verzichtet. Wahrhaftig, Nietzsche ist in seinen Schriften nicht galant, so sehr er es auch in seinen Verkehrsformen und in seinem Herzen gewesen ist. Einen anderen, wenn auch glaubhafteren Wunsch hüllt er einmal in dieselbe Formel: „Lieber auf Ochsenhäuten schlafen als auf den Würden und Achtsamkeiten der Gelehrten.“ In seiner Unbedingtheit verblüffend ist auch folgender Wahrspruch: „Sorgsam fand ich jetzt alle Käufer, aber seine Frau kauft auch der Listigste noch im Sack.“ Oft sind diese Pfeile bunt gefiedert und fliegen wie im Spiele unverletzend hin und her: „Einige Männer haben über die Entführung ihrer Frauen geseufzt. Die meisten darüber, daß niemand sie ihnen entführen wollte.“ In der Sache wertlos, aber in der Form effektvoll und

überraschend ist die Gegenüberstellung: „Wenn das Weib männliche Tugenden hat, so ist es zum Davonlaufen, und wenn es keine männlichen Tugenden hat, so läuft es selbst davon."

Der Angreifer des Weibes findet schnell die breite Heeresstraße aus der Seele an die geputzte Oberfläche; auch Nietzsche: „Wem im Glück ich dankbar bin? — Gott und meiner Schneiderin." Oft muß die Kleidung, die den Künstler der flimmernden Oberfläche besonders reizt, im schnellen Aufflackern des Witzes versengen: „Allen rechten Frauen geht Wissenschaft wider die Scham. Es ist ihnen dabei zumute, als ob man damit ihnen unter die Haut, — schlimmer noch! — unter Kleid und Putz gucken wolle", oder: „Zufriedenheit schützt selbst vor Erkältung. Hat je sich ein Weib, das sich gut gekleidet wußte, erkältet? — Ich setzte den Fall, daß es kaum bekleidet war." — ein Entkleidungswitz, der zweifellos eine Wahrheit entschleiert. Hierauf könnten wir mit Nietzsche erwidern: „Seltsam ist's, Zarathustra kennt wenig die Weiber und doch hat er über sie recht." Wenn Nietzsche jedoch in der Fröhlichen Wissenschaft sagt: „Der nackte Mensch ist im allgemeinen ein schändlicher Anblick. — Ich rede von uns Europäern (und nicht einmal von den Europäerinnen!)" — so scheint dies der Annahme nachzuhelfen, daß Nietzsche nie eine nackte Europäerin gesehen hat. Sehr kühn in den Folgerungen ist eine zwar knappe, aber doch verwickelte Morgenweisheit Zarathustras: „Gegen Morgen aber lachte Zarathustra zu seinem Herzen und sagte spöttisch: ‚Das Glück läuft mir nach. Das kommt davon, daß ich nicht den Weibern nachlaufe: das Glück aber ist ein Weib'." Auch in den gereimten

Sprüchen von „Scherz, List und Rache“ werden auf das Weib einige Spässe geprägt, so, nach Lessings Art:

Sie hat jetzt Geist, wie kam's, daß sie ihn fand? —
Ein Mann verlor durch sie jüngst den Verstand.
Sein Kopf war reich vor diesem Zeitvertreibe:
Zum Teufel ging sein Kopf — nein! nein! zum Weibe!

Ein klassischen, ebenso verblüffenden wie gültigen Scherz macht Nietzsche unter dem Titel: „Der unfreiwillige Verführer“:

Er schoß ein leeres Wort zum Zeitvertreib
Ins Blaue — und doch fiel darob ein Weib.

Im übrigen sind Nietzsches gereimte Sprüche mehr als Gelegenheitsspässe aufzufassen, die seiner guten Grundlaune Ausdruck geben. Sie senken sich aus dem Schwarm der Schüttel- und Knüttelreime, der komischen Wortbildungen nieder, die Nietzsche auf Reisen und in Briefen zu ersinnen pflegte, eine artistische Liebhaberei, die freilich in sein einseitig verfinstertes Bild nicht passen will. Der wohlbedachte Untertitel: „Vorspiel in deutschen Reimen“ deutet auf eine kurze Luftveränderung des mittlerweile in seinen Zielen ganz undeutsch Gewordenen. Goethes Sprüche in Reimen scheinen mehr in ihrer etwas laxen Behaglichkeit als in der Erfahrungsfülle diese Abart Nietzsches befruchtet zu haben. Das enge Maß des Metrums und des Reimes vermag eben nicht, die ungezähmten Einfälle Nietzsches ganz aufzufangen. So ist auch die komische Wirkung, wo sie erstrebt wird, nur halb; trotz des warnenden Schildes: „Wer hier nicht lachen kann, soll hier nicht lesen.“ Doch flackern an Stellen, wo Heines

witzige Wort- und Gedankenreime zünden mochten, zubereitete Bosheiten auf:

Heil euch, brave Karrenschieber,
Stets „je länger desto lieber",
Steifer stets an Kopf und Knie,
Unbegeistert, ungespäßig,
Unverwüstlich, mittelmäßig,
Sans genie et sans esprit.

Jeder Buckel krümmt sich schiefer,
Jeder Christ treibt Judenschacher,
Die Franzosen werden tiefer
Und die Deutschen täglich flacher.

Endlich ein Hieb, der denn doch mehr dem geliebten Italien zu gelten scheint:

Fluch der Bildung, wenn sie speit; Fluch dem Tugendbunde!
Auch die reinste Heiligkeit trägt nicht Gold im Munde.

und übrigens auch im Zarathustra in die gültige Spruchform gegossen ist: „Und dort will ich nicht wohnen und weilen, wo jedermann spuckt und speit: das ist nun mein Geschmack — lieber noch lebte ich unter Dieben und Meineidigen. Niemand trägt Gold im Munde."

* * *

Während Nietzsches Laune in den gereimten Versen durch das ihr fremde Maß eingeengt und entkräftet wird, kann sie sich im Schwung der Zarathustraphantasien ganz entfalten. Diese neue Spielart des Scherzes wird gefördert durch die südliche Musik, in welcher sich für Nietzsche nach den unendlichen Melodien seiner Unzeitgemäßen nun eine neue Welt enthüllt. Während der Abfassung des Zarathustra schreibt er an Peter Gast:

„Es bewegt sich bei der Carmenmusik irgend ein tiefer Grund in mir, und ich nehme mir immer dabei vor, es auszuhalten und lieber noch meine äußerste Bosheit auszuschütten, als an mir zugrunde zu gehen. Ich dichtete fortwährend dabei Dionysoslieder, in denen ich mir die Freiheit nehme, das Furchtbarste furchtbar und zum Lachen zu sagen.“ Nietzsche deutet hier einen doppelten Anreiz zu der scherzenden Bosheit Zarathustras an. Es ist neben den erhebenden Klängen die bedrückende Qual, welche seine Lebensfähigkeit so herabgemindert hat, daß sie nur mit dem Gewaltmittel der Laune wieder aufgetrieben werden kann. Wir haben gesehen, wie er in seinen Briefen über diesen Quell der Zarathustrapossen genauer Auskunft gibt. So vermögen sie uns mehr zu sagen als die scherzenden Sprüche. Der verlachende Zorn des Philistertöters erhält den ergreifenden seelischen Unterton des gereiften Dulders, und die witzigen Aphorismen erweitern sich zu phantastischen Scherz- und Spottgebilden.

Freilich überwiegt im Kunstwerk Zarathustra die ernste Gewalt der Bilder und der berauschende Klang der Sprache. Über diesen Grundgehalt wird, mit Zarathustra zu reden, „noch das Lachen ausgespannt, wie ein buntes Gezelt“. Ebenso selbstbezeichnend sagt Zarathustra: „Unerschütterlich ist meine Tiefe: aber sie glänzt von schwimmenden Rätseln und Gelächtern.“ Vor allem das Rätselhafte spielt und täuscht in diesen Scherzen. Wer vermöchte überhaupt aus den Fratzen und Gestalten, die nur für den Dichter geschaffen sind, immer die Absicht und den Kern des Scherzes zu erkennen. Zarathustra darf mit Recht sagen: „Still ist der Grund meines Meeres: wer erriete wohl, daß er scherzhafte Ungeheuer birgt.“

Für das Wesen und die Wirkung des Komischen ist es nicht von Belang, welche Urbilder sich unter den bunten Masken verbergen, wo Richard Wagner, wo etwa Eugen Dühring. Die persönliche Satire ist nach der grunddeutschen Art des zweiten Faustes und der romantischen Dichtungen in fragwürdige Gestalten gehüllt, die sich von der Außenwelt abwenden und nur ihren Schöpfer ergötzen. Sie hat in ihrem Innersten nichts gemein mit dem deutlichen Spott Heinrich Heines, auch nichts mit der klaren und einfachen Bosheit der Franzosen und Italiener, obwohl sie an ihnen sich angeregt hat und unter dem südlichen Himmel ans Licht kommt. Jean Pauls Traum und Spuk, Goethes Meerkatzen und Phorkyaden sind die sachten Ansager der Fratzen Zarathustras. Eine seltsame Nebenerscheinung erkennt man auch hier in dem tollen, zwischen Tod und Leben sich drehenden Mummenschanz der Radierungen Max Klingers. Die „Rettungen ovidischer Opfer" entspringen dem Geist der Altthüringer Phantastik, die trotz aller lehrhaften Ehrfurcht belachen, verwandeln und opfern kann.

Unter dem Gesichtswinkel der Verwandlung lassen sich wohl am schnellsten und völligsten die Scherze Zarathustras überschauen. „Von den drei Verwandlungen" — so ist die erste Rede Zarathustras überschrieben, und mit den Worten: „Drei Verwandlungen nenne ich euch des Geistes: wie der Geist zum Kamele wird, und zum Löwen das Kamel, und zum Kind zuletzt der Löwe" — mit diesen Worten hebt sie an. Das Kamel, an sich nichts Seltsames, wird spaßhaft in dieser Gesellschaft und als Ebenbild obendrein des belasteten Gelehrtengeistes: „Was ist schwer, so fragt der tragsame Geist, so kniet er

nieder, dem Kamele gleich und will gut beladen sein." Mit eingehender Anschaulichkeit redet Zarathustra den Verwandlungslustigen an, der aus seinen Leidenschaften seine Tugenden macht: „Einst hattest du wilde Hunde in deinem Keller, aber am Ende verwandelten sie sich zu Vögeln und lieblichen Sängerinnen. Aus deinen Giften brautest du dir deinen Balsam." Der Weise auf dem Lehnstuhle der Tugend sagt befriedigt: „Ich denke, was ich des Tages getan und gedacht. Wiederkauend frage ich mich, geduldsam gleich einer Kuh: welches waren doch deine zehn Überwindungen?"

Die ins Komische sich kehrenden Verwandlungen erstrecken sich vor allem auf das bunte Verkörpern der Begriffe und das Zurückversetzen des Menschen auf die Stufe des Tieres: Die Macht wird zu einem Ungetüm, welches auf krummen Beinen wandelt. Der Heuchler will die Tugend liebkosen, am Ohre zupfen und Kurzweil mit ihr teiben. Die Gelehrten gaffen die Gedanken an, die andere gedacht haben. Wahrheit und Lüge wird zu einem erjagbaren Wilde: „Dieser ging wie ein Held auf Wahrheiten und endlich erbeutete er sich eine kleine geputzte Lüge. Seine Ehe nennt er's." Die ehemals Edeln, die ihre höchste Hoffnung verleumdet haben, „lebten frech in kurzen Lüsten, und über den Tag hin warfen sie kaum noch Ziele. ‚Geist ist auch Wollust', — so sagten sie. Da zerbrachen ihrem Geiste die Flügel: Nun kriecht er herum und beschmutzt im Nagen." In der Tat, eine prachtvolle Karikatur alles unsauberen Geistes. Mit fein übereinstimmenden Menschenzügen belebt Nietzsche den Winter, der ihn besonders hart bedrängte, als er während der Abfassung des dritten Zarathustra in Nizza

ohne Ofen fror: „Der Winter, ein schlimmer Gast, sitzt bei mir zu Hause; blau sind meine Hände von seiner Freundschaft Händedruck. Ich ehre ihn, diesen schlimmen Gast, aber lasse gern ihn alleine sitzen. Gerne laufe ich ihm davon, und läuft man gut, so entläuft man ihm." Nur bis dahin läßt es sich wie ein geschickter Übertragungsscherz an — „aber ich ehre ihn, und nicht bete ich gleich den Zärtlingen zum dickbäuchigten Feuergötzen. Lieber noch ein wenig Zähneklappern, als Götzen anbeten — so will's meine Art." Schnell hat sich Nietzsche durch die Oberfläche eines glitzernden Scherzes in seine alte Tiefe gefunden. Oft verwandelt Zarathustra den Lebenden in einen toten bunten Gegenstand. Im „Lande der Bildung" sind die Menschen bemalt an Gesicht und Gliedern mit fünfzig Klexen; „und wenn man auch Nierenprüfer ist: wer glaubt wohl noch, daß ihr Nieren habt! Aus Farben scheint ihr gebacken und aus geleimten Zetteln." Ähnlich versetzt er die Töchter der Wüste in einen leblosen farbigen Sarg: „Damals liebte ich solcherart Morgenlandmädchen und anderes blaues Himmelreich. . . . ihr glaubt es nicht, wie artig sie dasaßen, wenn sie nicht tanzten, tief, aber ohne Gedanken, wie kleine Geheimnisse, wie bebänderte Rätsel, wie Nachtischnüsse." — Mit Recht wird Zarathustra angeredet: „Bist du nicht selber der Sarg voll bunter Bosheiten und Engelsfratzen des Lebens?"

Der wunderliche Mummenschanz ist noch durch die Tiere und die Tierspiele Zarathustras zu bevölkern. Zwar ist für Nietzsche der Mensch ein Seil, welches gespannt ist zwischen Tier und Übermensch. Aber wie Zarathustra in der Übermenschlichkeit sich gefällt, so greift

er auch mit scherzhaftem Behagen auf das Tier zurück, soweit es dem tiefst erniedrigten Menschen vergleichbar ist. Zarathustra ergeht sich, wie in dem Schönst-Erhabenen, so in dem Häßlichst-Lächerlichen. Affe und Esel, Schaf und Stier, indem sie mit Menschenzungen reden und die Erlebnisse ihres Schöpfers offenbaren, bringen eine lachende Fratzenwahrheit in tiefernstes Spiel: „Man heißt dich meinen Affen, du schäumender Narr: aber ich heiße dich mein Grunzeschwein — durch Grunzen verdirbst du mir noch mein Lob der Narrheit" — so fährt Zarathustra den Gelehrten an, der sich ihm vor der großen Stadt in den Weg stellt. Über den Erhabenen, der das Lachen nicht gelernt hat, ruft Zarathustra aus: „Als weißen Stier möchte ich ihn sehen, wie er schnaubend und brüllend der Pflugschar vorangeht: und sein Gebrüll sollte noch alles Irdische preisen." Die Rede „Von den Gelehrten" beginnt Nietzsche also: „Als ich im Schlafe lag, da fraß ein Schaf am Efeukranze meines Hauptes, — fraß und sprach dazu: Zarathustra ist kein Gelehrter mehr." „Diese Lehrer, der Ergebung!" — ruft er ein andermal — „Überall hin, wo es klein und krank und grindig ist, kriechen sie gleich Läusen; und nur mein Ekel hindert mich, sie zu knacken!"

Für seine zugleich feinsten und mächtigsten Scherze hat Nietzsche den Esel benutzt, dieses brauchbarste Tier der Weltliteratur. Er kommt am wirksamsten zur Geltung in jener berühmten Eselslitanei des vierten Zarathustra, in welcher die ärgsten Lästerungen an gläubiger Vergangenheit in Bibelsprüche gegossen und durch den neunfachen Refrain: „Der Esel aber schrie dazu I-a" mit dem Siegel der Narrheit geschlossen werden. Hier

hat Nietzsche die mittelalterlichen Mysterien, die mit tiefem Ernste diesseitige Geistesarmut als Anwartschaft auf jenseitige Segnung im Esel verbildlichten, mit starkem Griff aus dem staubigen Dunkel in seine helle Luft gezogen. Aus seiner Frühzeit meldet sich der Lucianische Esel, den Erwin Rohde philologisch abgehandelt hatte, und den die beiden Leipziger Freunde oft besprachen und belachten. Aus ziemlicher Geistesnähe konnte das Geschrei des Bileamschen Esels in Heines Schwanengedicht für die Mouche als verleitender Anreiz an Nietzsches achtsames Ohr dringen. Der Esel, im Zarathustra immer wieder hervorlugend, wird noch spät in den Sprüchen der Götzendämmerung gesehen: „Kann ein Esel tragisch sein? — Daß man unter einer Last zugrunde geht, die man weder tragen noch abwerfen kann? . . . Der Fall des Philosophen." Scherzhafter und weniger tiefsinnig heißt es im Zarathustra: „Das Leben ist schwer zu tragen: aber so tut mir doch nicht so zärtlich! Wir sind allesamt hübsche lastbare Esel und Eselinnen." Sehr witzig und wahr schon in den Baseler Aphorismen: „Man wird die Menge nicht eher zum Hosiannarufen bringen, bis man auf einem Esel in die Stadt einreitet." — Dies Ereignis hat sich für Nietzsche etwa dadurch verwirklicht, daß er auf dem Rücken der Wanderreklame populär geworden ist. Den Eroberungsesel hat bekanntlich schon Heine vorgeführt, wenn auch, seiner Muse gemäß, zu anderem Zwecke: „Sie glich einer Festung, die ebensowenig wie die, von denen König Philipp von Macedonien spricht, einem mit Gold beladenen Esel widerstanden hätte."

In den Eselscherzen ist nicht zum wenigsten eine Parodie der biblischen Tiersymbolik verborgen. Auch

im Stile mußte uns öfters biblische Parodie auffallen, die der Zerbrecher alter Tafeln als artistisches Beiwerk gern verwendet. Ihren wirksamsten und knappsten Ausdruck findet sie im Verdrehen und Verwandeln bekannter Sprüche. Nietzsche übertrifft hier die Romantiker und Heine an verblüffendem Tiefsinn, der auch den scheinbar nur tändelnden Scherz noch im Gange der Wahrheit hält: „Lasset den Zufall zu mir kommen: unschuldig ist er wie ein Kindlein," sagt Zarathustra; oder: „Der Fürst denkt, aber der Krämer lenkt." „Nicht wenige, die ihren Teufel austreiben wollten, fuhren dabei selber in die Säue." „Wer seinen Gott lieb hat, der züchtigt ihn" — im Reime noch nachklingend: „Mein Mittel gegen solchen Spleen — wer seinen Gott liebt, züchtigt ihn." „Es ist nicht wahr, daß die Armen selig sind. Das Himmelreich aber ist bei den Kühen." „Nicht mehr lange stehen diese Prediger der Tugend: da liegen sie schon. Selig sind die Schläfrigen: denn sie sollen bald einnicken."

Wie das Vorbild der Bibel so parodiert Zarathustra auch die Antike. Vor allem Homer hat nicht nur die Bildfülle Zarathustras bereichert, sondern auch dem ausgelassenen Übermute zum Gegenstande der Parodie gedient. Schlägt doch Nietzsche gelegentlich vor, den Homer mit parodischer Betonung zu lesen. Das scheint er zu verwirklichen, wenn er im vierten Teile des Zarathustra von dem Wanderer sagt: „Ehe jemand ihm antwortete, hatte er schon die Harfe des alten Zauberers ergriffen, die Beine gekreuzt und blickte gelassen und weise um sich: — mit den Nüstern aber zog er langsam und fragend die Luft ein, wie einer, der in neuen Ländern

neue fremde Luft kostet. Darauf hob er mit einer Art Gebrüll zu singen an." Der jetzt folgende Wüstengesang, der die westöstliche Vergnügungsrichtung Goethes und Heines zu nehmen scheint, ist keineswegs, wie man denken könnte, eine in den Dämmerungen des Wahnsinns herumflatternde Phantastik, sondern ein urgelungenes Tollen in gesundester Laune, voll verschmitzter Anspielungen in der Parodie des Erhabenen, des Gottesgelehrtentums und der staubigsten Gemeinplätze: „Ha! feierlich! In der Tat feierlich! Ein würdiger Anfang! Afrikanisch feierlich! Eines Löwen würdig oder eines moralischen Brüllaffen" — so hebt das Lied an. Die Wirkung der Orientalin scheint hier gegenüber dem zweifelsüchtigen Europa besonders hoch eingeschätzt: „Da sitze ich nun ... hinabgeschluckt von dieser kleinsten Oasis —: sie sperrte gerade gähnend ihr liebliches Maul auf, das wohlriechendste aller Mäulchen: Da fiel ich hinein, hinab, hindurch — unter euch, ihr allerliebsten Freundinnen! Sela." Den verzerrten Bibelvergleichen mit dem Walfische, der Dattel, der Palme mischen sich dicke Trivialitäten, die das Erhabene mit böser Parodie entkräften, so etwa: „Ihr versteht meine gelehrte Anspielung" — oder: „Was ich aber in Zweifel ziehe" — oder: „Den genannten Südfrüchten ähnlich, allzu ähnlich liege ich hier, von kleinen Flügelkäfern umschnüffelt und umspielt." — Ein ähnliches Ungetüm von Parodie grinst uns aus den Versen entgegen:

Einstmals — ich glaub im Jahr des Heiles Eins —
Sprach die Sibylle, trunken sonder Weins:
Weh, nun gehts schief!!
Verfall! Verfall! Nie sank die Welt so tief! . . . .

Aus dem Gesamtbestande weltliterarischer Sprüche bricht Nietzsche, wo es ihm beliebt, den Stoff ab und prägt ihn neu zu eigenartigen und witzigen Wahrheiten. Im Antichristen wird neben einen Bibelspruch geschrieben: „Gut gelogen, Löwe!“ Harmloser ist die Klage über verworrenen Unsinn: „Wer kein Maultier ist, findet in diesen Nebeln keinen Weg.“ Desgleichen die Verdrehung: „Ach, es gibt so viel Dinge zwischen Himmel und Erde, von denen sich nur die Dichter haben träumen lassen.“ Ähnlich erweiterte schon Lichtenberg das Wort Hamlets: „Es gibt vieles in der Schulweisheit, das sich weder im Himmel noch auf Erden findet.“ Heine dagegen verlegt den Kosmos in das dunkelste Viertel Hamburgs: „Wahrlich, es gibt Dinge zwischen dem Wandrahmen und dem Dreckwall, von dem unsere Philosophen keine Ahnung haben.“ In der Götzendämmerung prägt Nietzsche den Anruf: „Freiheit, die ich nicht meine!“ Im Wanderer und sein Schatten die schöne Veränderung: „Alles was Gold ist, glänzt nicht“, im Zarathustra: „Geteiltes Unrecht ist halbes Recht.“ Ebenso tief wie witzig ist die Verdrehung: „Ich liebe die Tapferen: aber es ist nicht genug, Haudegen sein, — man muß auch wissen: Hau — schau — wen.“ Ähnlich: „Mein An und Für mich in allen Dingen — das führe zu mir herauf“; dies kehrt noch in einem Briefe vom Jahre 1887 wieder: „Vorausgesetzt, daß ich nicht dunkel an sich (dunkel an und für mich) bin.“ Fremdsprachliches weiß Nietzsche fein und scherzhaft umzubilden: „L'effet c'est moi.“ „Sub specie Spinozae.“ „Paulus der Dysangelist.“ „Rousseau oder die Rückkehr zur Natur in impuris naturalibus.“ Noch raffinierter, kaum sichtbar gestrichelt: „Der Künstler,

wie ich ihn liebe, will eigentlich nur zweierlei, sein Brot und seine Kunst — Panem et Circen. . ."

Auch das Wortspiel, das in den letzten Partien des Zarathustra mehr und mehr ein Gewaltmittel des musikalischen Klanges wird und dessen leichtere Spielart er gern in den Kalauern seiner Briefe pflegt, gelangt bei Nietzsche mitunter zu witziger Wirkung: „Der Mond hat seinen Hof und der Hof hat seine Mondkälber." „Sie sehen lange Abende einer Kreuzspinne zu, welche den Spinnen selber Klugheit predigt und also lehrt: ‚Unter Kreuzen ist gut spinnen'." „Viel Ehren will ich nicht", sagt Zarathustra, „noch große Schätze: das entzündet die Milz: Aber schlecht schläft es sich ohne einen guten Namen und einen kleinen Schatz." Sehr sinnvoll ist dieses Wortspiel: „‚Von Ohngefähr' — das ist der älteste Adel der Welt, den gab ich allen Dingen zurück, ich erlöste sie von der Knechtschaft unter dem Zweck." Gezwungen und doch gelungen ist eine seiner letzten Spielereien: „Typisches Telegramm aus Bayreuth: Bereits bereut." Ein witziges Mischwort bildet Nietzsche, wenn er im Ecce homo auf Henri Beyle als den Ansager eines noch Größeren den Spruch prägt: „Ex ungue Napoleonem." Nicht weniger ausgeklügelt und sinnvoll ist die Bildung: „Der christliche Monotonotheismus." Wir erinnern uns hier daran, daß sich Heine von Rotschild „ganz famillionär" behandelt fühlte.

„Ridendo dicere severum" ist Nietzsches Steigerung, und den herrischen Willen zur Versüdlichung der Musik drückt er so aus: „il faut méditerraniser la musique". All' diese vergoldeten Spitzen und Arabesken des Witzes, wie Nietzsche sie selbst einmal nennt, haben, wie wohl immer

in seinen Gedanken wurzelnd, den Kern der Zarathustra-scherze längst verlassen. Aber noch einmal nach den Possen des Hauptwerkes zieht sich der Scherz in Nietzsches Tiefen zurück, um, ausgerüstet mit seines Schöpfers ganzer Gefühlsmacht und Umwertungsgabe, einen Geniestreich an der Menschheit auszuüben. Man kann die Götzendämmerung, den Fall Wagner, den Antichristen und den Ecce homo als Nietzsches letztes Spiel bezeichnen.

* *
*

Die scherzhaften Verwandlungskünste des Zarathustra erweitern und vertiefen sich in Nietzsches letzten Schriften zu einem vernichtenden Schlußspiel mit allem, was noch für ernst und fest gelten konnte. Die alte Welt verwendet Nietzsche zum Textbuch einer Operette: Parsifal tritt als Kandidat der Theologie auf, Nietzsche selbst als Hanswurst oder Heiliger, je nachdem. Alle bisher geübte Kunst und Laune steigert er zu einem tragischen Gesamtscherz an der Menschheit und an sich. Die langgeprüften menschlichen Werte schrumpfen ihm insgesamt zu Götzen ein, welche er hindämmern läßt oder einfach niederhaut; unter den wahllosen Hammerschlägen fühlt man noch das feine Fingern seiner Sprüche und Pfeile. Die lachende Anklagekunst in dem Vorgehen gegen Strauß fühlt sich nun mächtig genug, um einen Fall Wagner zu erledigen. Aus dem Knüttel wird der Hammer. Die symbolischen Gewänder des Zarathustra werden abgeworfen, um der Welt einen Friedrich Nietzsche zu zeigen, welcher Antichrist sein will und gleichzeitig Ecce homo ruft. Er, der allen Geschmack durchwandert, bei allen Erkenntnissen und Verknüpfungen Halt gemacht

hat, erblickt nun aus seinem vermeintlichen Jenseits in der überstandenen Mitwelt das Zeitalter der Kostüme, wie er sagt: der Moralen, Glaubensartikel, Kunstgeschmäcker und Religionen und bezeichnet es als die „Vorbereitung zum Karneval großen Stils, zum geistigsten Faschinggelächter und Übermut, zur transzendentalen Höhe des höchsten Blödsinns und der aristophanischen Weltverspottung." „Das Martyrium des Philosophen" sagt er im Rückblick auf seine durchlebten Gedankenqualen, „zwingt ans Licht heraus, was vom Agitator und Schauspieler in ihm steckt." Auf diese Weise bekäme man zu sehen: „Ein Satyrspiel, eine Nachspielfarce, den fortwährenden Beweis dafür, daß die lange eigentliche Tragödie zu Ende ist, vorausgesetzt, daß jede Philosophie im Entstehen eine lange Tragödie war." Schon vorher einmal läßt Nietzsche den Homopoeta sagen: „Ich selber, der ich höchsteigenhändig diese Tragödie gemacht habe, der ich den Knoten der Moral ins Dasein hineinknüpfte, — ich selber habe jetzt im vierten Akte alle Götter umgebracht — aus Moralität! Was soll nun aus dem fünften werden! Woher noch die tragische Lösung nehmen! — Muß ich anfangen, über eine komische Lösung nachzudenken?"

Es ist der Geist des Aristophanes, der Nietzsche seit den Frühtagen der Textkritik beschäftigt und nun seinem letzten tragischen Spiel den Halt der Rückerinnerung gewährt. Denselben Geist des Schöpfers der Vögel hatten die Romantiker und der spätere Goethe, zuletzt noch der Dichter des Atta Troll in modernen Nachbildungen neu belebt; derselbe Geist findet sich in mattem Abklatsch von dem Paradiesvogel des Heine befreundeten Berliner

Juden Ludwig Robert bis auf die ausgestopften Papageien in den Trödelkellern der heutigen Literatur. An eine Nachbildung konnte und wollte Nietzsche, der zum Gestalten ganz Unfähige, nicht denken. Auch hatte er die Urschwächen der Menschheit als erster in dem philosophischen Gehirne der Jahrtausende aufgespürt, dessen Brüchigkeit er mit dem Hammeranschlag heraushört. Aber es ist sein nur von den Wolken abhängiger Geist, die gänzliche Ideallosigkeit, die er als aristophanisch empfindet und auf einen noch viel höheren Gipfel peitschen will.

Etwas weit Leichteres umklingt ihn aus nächster Nähe. Die berauschenden Klänge Carmens hatten ihn zu den Dionysien des Zarathustra angeheitert. Nun ist ihm Jacques Offenbach der „geistreichste und übermütigste Satyr", der Klassiker der Bouffonnerie. Schon dem Leipziger Studenten war der Bepfeifer der schönen Helena schlechtweg Sankt Offenbach, in jenem Jahre, als Otto von Bismarck in den Champs Elysées mit teutonischem Behagen die Großherzogin von Gerolstein beklatschte. Derselbe Offenbach, der ungebildetere Geistesbruder Heinrich Heines, beflügelt nun mit witzigen, sprunghaften und leichten Tonweisen Nietzsches letzte Stilkünste und überläßt ihm mythologische Fetzen seiner geistreichen Textmacher mit der Kunst der feinen Nadelstiche für die letzten Schneidereien an der Weltgeschichte. Es mischt sich diesen sublimsten Blüten jüdischen Geistes ein bunter Exotismus. Eine spanische Operette, spitzbübisch und kanaillenhaft, befruchtet Nietzsches Laune zu schlimmer Verschmitztheit. Der gerade eingeführte Mikado erweckt ihm den Wunsch nach japanischer Lustigkeit. Audrans Mascotte empfindet er als geistreiche Aus-

gelassenheit, seine Archaismen und Exotismen als eine wahre Wissenschaft von Finessen.

Es ist für den Scharfsichtigen ebenso verblüffend wie erheiternd, daß um Nietzsches grimmigste Vernichtungsarbeit ein buntes Operettenvölkchen tänzelt. Der Hauptschlag der Götzendämmerung ist unter dem Ausruf geführt: „Wie die wahre Welt endlich zur Fabel wurde. Geschichte eines Irrtums." Diese geniale Farce sei kurz angedeutet: 1. Die wahre Welt erreichbar für den Weisen. (Plato.) 2. Die wahre Welt versprochen für den Tugendhaften; sie wird christlich. 3. Die wahre Welt unbeweisbar, aber ein Imperativ (die Idee sublim geworden, bleich, nordisch, königsbergisch). 4. Die wahre Welt als unerreichbar auch unbekannt. Folglich auch nicht erlösend und verpflichtend. (Grauer Morgen. Erstes Gähnen der Vernunft. Hahnenschrei des Positivismus.) 5. Die wahre Welt eine widerlegte Idee. Schaffen wir sie ab! (Heller Tag; Frühstück; Rückkehr der Heiterkeit; Schamröte Platos; Teufelslärm aller freien Geister.)" — Dies ist nichts anderes als eine in die höchsten Kreise der Philosophiekritik versetzte Offenbachiade. Jeder, der den Orpheus in der Unterwelt einmal belacht hat, wird etwa das Erwachen im Himmel und das laute Gewimmel des Göttergesindels aus diesem Karneval des Geistes heraushören. „Um in der Sprache der Operette zu reden", sagt Nietzsche selbst einmal, und den Fall Wagner nennt er einfach Operettenmusik, nicht nur wegen seiner parodischen Bilder, sondern auch der bald sprunghaften, bald tänzelnden Sprache, die jedoch, wenn auch der Offenbachschen Musik angestimmt, ihrer deutschen Gewalt und Schwere nicht entraten kann.

Auch wollen diese Scherze ernst gemeint sein; und sie entspringen nicht wie die wahre Operettenart einem unwissenden Mutwillen, sondern einem immer forschenden Tiefsinn, der das Wesen des Werkes solange durchlebt und durchlitten hat, bis er an ihm und an sich zum vernichtenden Spötter wird. So mochte Nietzsche an sich gedacht haben bei der Behauptung, daß jeder Künstler erst dann auf den Gipfel seiner Höhe komme, wenn er sich und seine Kunst unter sich zu sehen — wenn er über sich zu lachen wisse. Vielleicht ist sogar, meint er, der Parsifal eine Parodie Wagners auf sein Werk; Nietzsche hätte somit die Parodie parodiert, wenn er den Rat gibt: „Nichts für Spaziergänger mehr zu empfehlen, als sich Wagner in verjüngten Proportionen zu erzählen: z. B. Parsifal als Kandidaten der Theologie mit Gymnasialbildung. (Letztere als unentbehrlich zur reinen Torheit.)“

Die Nachspielscherze, die Nietzsche dem Werke Richard Wagners widmet, richten sich im Grunde gegen das eigene Wesen, soweit es Nietzsche von krankhafter Hinfälligkeit befallen weiß. Nur ein eingeheiratetes Wagnertum kann sich entrüstet von ihnen abwenden. Aus dem festen Boden der Beobachtung, daß Wagner immer das Problem der Erlösung behandle, läßt Nietzsche ein ganzes Bündel bunter Tropen hervorsprießen: „Wer lehrte es uns, wenn nicht Wagner, daß die Unschuld mit Vorliebe interessante Sünder erlöst? (Der Fall im Tannhäuser.) Oder daß selbst der ewige Jude erlöst wird, seßhaft wird, wenn er sich verheiratet? (Der Fall im fliegenden Holländer.) Oder daß alte, verdorbene Frauenzimmer es vorziehen, von keuschen Jünglingen erlöst zu werden?

(Der Fall Kundry.) Oder daß junge Hysterische am liebsten durch ihren Arzt erlöst werden? (Der Fall im Lohengrin.) Oder daß schöne Mädchen immer am liebsten durch einen schönen Ritter erlöst werden, der Wagnerianer ist? (Der Fall in den Meistersingern.) Oder daß auch verheiratete Frauen gerne durch einen Ritter erlöst werden? (Der Fall Isoldens.) Oder daß der alte Gott, nachdem er sich moralisch in jedem Betracht kompromittiert hat, endlich durch einen Freigeist und Immoralisten erlöst wird? (Der Fall im Ring.)" Wagner ist auf dieser Varietébühne nicht allein geblieben, und er braucht sich seiner Mitspieler nicht zu schämen. Da treten auf: Kant, als der Chinese von Königsberg, Schiller, als der Moraltrompeter von Säckingen, Viktor Hugo, als der Pharus am Meere des Unsinns. Witzig und charakteristisch führt Nietzsche die Gebrüder Goncourt vor als: „die beiden Ajaxe im Kampfe mit Homer. Musik von Offenbach." Überraschend erklingt der witzige Doppelsinn in einem Scherz, der an harmlose Spielerei früherer Jahre erinnert: „Liszt — oder die Schule der Geläufigkeit — nach Weibern."

Dieses Schlußspiel mit der Welt und ihren Größen bekommt dadurch eine seelische Mächtigkeit, daß sein Schöpfer selbst, daß Nietzsche sich mit seiner Person hineinbegibt. Wir haben gesehen, wie er ursprünglich ohne Panier gefochten hat, wie er sich dann die Gewänder des Zarathustra umwarf; wir haben angedeutet, wie er endlich mit dem Antichristen und dem Ecce homo eine Zweiheit gegeneinander auszuspielen scheint. Verwandlungslust und Verkleidungsfreude stecken tief in seinem Wesen. Er liebt, wenn er sie auch nie durchführen kann,

für seine Werke die Namensverschweigung: Über den ersten Buchplan schreibt er an Ritschl: „Warum sollte es nicht erlaubt sein, mit einer solchen lustigen Buntheit und Unordnung ans Tageslicht zu kommen, nötigenfalls unter halber Anonymität?“ Seltsam fallen Verwandlungslust und Verkleidungsfreude schon in seinen Erlebnissen auf. In Genua lebt er für sechzig Lire monatlich; er geht wie ein Pilger; die Hausbewohner halten ihn für einen Heiligen und kaufen ihm Kerzen. In Turin kleidet er sich nach der neuesten Mode und legt Gewicht darauf, als „distinguierter Fremder“ behandelt zu werden. In Sorrent hört er es gerne, wenn man ihm Polacco nachruft. In Nizza ist er stolz darauf, für einen preußischen Offizier gehalten zu werden. Das erinnert an seine vielfach wiederkehrende Selbstbezeichnung: der große Artillerist oder: der alte Artillerist — eine seiner vielen Kühnheiten, wenn man bedenkt, daß er als Soldat mehr mit dem Lazarett als mit der Lafette in Berührung gekommen ist. In Marienbad wird er gleichzeitig von polnischen Edelleuten als Landsmann angeredet und im Fremdenbuch als Lehrer Nietzsche geführt. Ob nicht mit diesen ganz gegensätzlichen Bezeichnungen die unermeßliche Tiefenausdehnung von Nietzsches Wesen gerade wirksam eingegabelt ist?

In diesen äußeren Verwandlungen spiegeln sich die inneren seiner letzten Gedankenspiele. Noch tiefer als die Possen des Zarathustra wurzeln sie in Körperleid und Seelenqualen. Nietzsches Elend ist inzwischen zu Jahren gekommen, das Schweigen um sein Werk hat sich verdichtet, ein Freund nach dem andern dem Freundessehnsüchtigen den Rücken gekehrt. Die Erkenntnis, daß

alles Tiefe und Leidende der Maske bedarf, wendet Nietzsche nun mit aller Macht auf sich. Und wie er in den Scherzen an der Welt bald den Höhen des Aristophanes bald den Oberflächen Offenbachs gewogen ist, so gemahnt er uns nun in seiner gewaltigen Verstellungskunst und seinem tragischen Selbstwitz an den Prinzen Hamlet. „Der Hochmut des Leidenden", sagt Nietzsche, ‚der Stolz des Auserwählten der Erkenntnis, des Eingeweihten findet alle Formen von Verkleidung für nötig. — Es gibt freie, freche Geister, welche verbergen und verleugnen möchten, daß sie zerbrochene, stolze, unheilbare Herzen sind." „Der Zynismus Hamlets" — setzt Nietzsche in Klammern dahinter; er hätte noch hinzufügen können: meine letzten Scherze. Auch Nietzsche war ein Leidender, ein Eingeweihter, weniger in die Tragik des Geschehens und mehr in die des Erkennens. Auch er verkleidete sich und trieb ein freies und freches Spiel. Schon in einer frühen Vision der „Geburt der Tragödie" sah Nietzsche ja Dionysos und Hamlet verbrüdert, als die, welche im Erkennen der ausgerenkten Weltordnung aller Tat entsagten und die Kunst des Spieles erfanden.

Neben diesem Doppelwesen, dem er sich mehr und mehr befreundet, packt ihn aus der mitteldeutschen Heimat ein anderes, unheimliches Gesellenpaar wie der Geist eines Vorfahren an. Luther sah die Welt voller Teufel; er, vom Papste das Kind der Bosheit genannt, wetterte wider Hans Worst. Im gleichen Jahrhundert holt Hamlet aus Wittenberg seine Wissenschaft, wird in Deutschlands Mitte die Fausthistoria geboren, die dem Zauberer eine zwischen Teufel und Hanswurst taumelnde Erscheinung beigibt. Und dieses Zwitteruntier, von Luther in die

Hölle geflucht, von Goethe in der dramatischen Gestalt des Mephisto kaltgelegt, es wird nun von Nietzsche herangelockt, daß man es mit ihm verwechsle. Ich bin ein Anwalt des Teufels, ein Feind und Vorforderer Gottes — ruft er. „Ich will kein Heiliger sein, lieber noch ein Hanswurst . . . vielleicht bin ich ein Hanswurst. Und trotzdem, oder vielmehr nicht trotzdem redet aus mir die Wahrheit!“ Ich bin bei weitem der furchtbarste Mensch, der je gelebt hat. Ich bin ein Parodist der Weltgeschichte, ein Hanswurst Gottes. „Was muß ein Mensch gelitten haben, um dergestalt es nötig zu haben, Hanswurst zu sein?“ ruft Nietzsche, auf Shakespeare, den Narrenschöpfer blickend; er hätte dabei noch mehr an sich denken können.

Doch darf man diese letzten Hanswurstiaden Nietzsches nicht lediglich aus dem Urquell der Schmerzen ableiten. „Es gibt Höhen der Seele, von wo aus gesehen selbst die Tragödie aufhört tragisch zu wirken“ — versichert Nietzsche schon vorher einmal. Ein letzter Aufschwung seiner Seele, der im herrlichen Turiner Herbst durch die Kraft seiner Phantasien erregt wird, ist stark genug, auch seinen Körper, der nur noch eine Erinnerung an kraftvolles Leben scheint, noch einmal hinaufzuschleifen. Man weiß, wie er durch das Mittel des Schlafgiftes und das noch wirksamere der Selbsttäuschungen sich eine letzte Rüstigkeit ertrotzte. Aber man muß sich hüten, aus Deutungsfaulheit oder stiller Lust am Unerhörten dieses letzte Spiel, das zuweilen in einen unheimlichen Nebenbezirk überzuspringen scheint, einfach in das Gebiet des Wahnsinns zu verlegen. Sein Grundzug ist vielmehr die bis zur letzten Bewältigung alles Hinfälligen entfaltete Kraftlaune Nietzsches, die ihm, dem Straußentöter und

Zarathustrapolterer, wahrhaftig nicht erst unter dem Antrieb des Wahnsinns entstand.

So lacht aus dem in die eigene Qual verbissenen Ingrimm und den überheizten Wahnfratzen auch das noch mit aller Macht heraus, was Professor Nietzsche als grunddeutsche Heiterkeit bezeichnet hat. Dem beängstigenden Orakelspruch des Ecce homo: „Ich bin ein Jünger des Philosophen Dionysos; ich zöge vor, eher noch ein Satyr zu sein als ein Heiliger" hängt Nietzsche die Bemerkung an: „Vielleicht hat diese Schrift gar keinen anderen Sinn, als diesen Gegensatz in einer heiteren Weise zum Ausdruck zu bringen." „Übrigens rede ich von mir selber mit aller psychologischen Schläue und Heiterkeit" — schreibt er an Gast über den Ecce homo. Und diejenigen, welche die Überschriften: „Warum ich ein Schicksal bin", „Warum ich so klug bin", „Warum ich so weise bin" — für ausgemachten Größenwahn halten, mögen bedenken, daß Nietzsche, wie er selbst sagt, „mit antiker Selbstherrlichkeit und guter Laune" von sich erzählen wollte. Es war eben ein letzter Scherz, der keine Grenzen mehr kannte.

Mit der Leidenschaft eines Spielers, der das Letzte einsetzt, ergibt sich Nietzsche den Ausgeburten seines tiefen und wilden Humors. Im letzten Jahre schreibt er an Brandes: „Ich bin so erleichtert, so erstarkt, so guter Laune — ich hänge den ernstesten Dingen einen kleinen Schwanz von Posse an", und im letzten Monat einmal an Peter Gast: „Ich mache so viel dumme Possen mit mir selber, und habe solche Privathanswursteinfälle, daß ich mitunter eine halbe Stunde auf offener Straße grinse." Derartige Intensitäten der komischen Phantasie

scheinen weniger vom Wahnsinn erregt, als vielmehr die zum letzten und höchsten Machtausdruck gelangte männliche Heiterkeit. Vorliebe für fragwürdige und furchtbare Dinge hält Nietzsche mit Recht und im Hinblick auf sich für ein Symptom der Stärke. Und höchst bezeichnend spricht er unter dem Abschnitt „Der Wille zur Macht als Kunst“ von „der leidenschaftlichen Indifferenz des echten Künstlers, der einem Klang, einem Hauch, einem Hopsasa mehr Wichtigkeit zugesteht, als sich selbst.“ „Neulich fiel mir ein, Malwida an einer entscheidenden Stelle von Ecce homo als Kundry vorzuführen, welche lacht. . . . Ich habe vier Tage lang die Möglichkeit verloren, einen gesetzten Ernst in mein Gesicht zu bringen“ — schreibt Nietzsche im letzten Monat an Peter Gast. Dies ist ein derartiger Hopsasa; einer seiner letzten; auf dem Turiner Kirchhof, wo er mit einem Fuß schon im Grabe steht. Wenige Wochen darauf macht das Schicksal seinen Scherz mit ihm.

---

7. Musik

Das Spiel der Verwandlungen und Vernichtungen offenbarte den Künstler Nietzsche in seiner ganzen Kraft und den Menschen in seiner heroischen Tragik. Etwas Versöhnlicheres liegt in seiner Musik. Unter der Instanz des Klanges bekommt das Werk und das Wesen des Künstlers Nietzsche den untrügerischen Ausdruck der Schönheit. Zarathustra hat seine Seele nicht nur mit „bunten Spielwerken“ geschmückt, er hat sie auch singen lassen. „O meine Seele,“ schwärmt er sie an, „nun gab ich dir Alles und auch mein Letztes, und alle meine Hände sind an dich leer geworden: — daß ich dich singen hieß, siehe, das war mein Letztes.“

Die Musik ist, auch losgelöst von dem in der Musik wurzelnden Werke, Nietzsches Lebenselement. Zwar haben schon die Romantiker und hat auch Heine der klingenden Kunst näher gestanden als der bildenden. Aber wer von ihnen wäre zu dem unbedingten Bekenntnis Nietzsches gelangt, daß das Leben ohne Musik ein Irrtum sei! Von den ersten halb religiösen, halb romantischen Klavieranfängen der Kindheit an bleibt ihm Musik das stärkste und edelste Bedürfnis. Sie besteht trotz starker Prüfungen die Feuerprobe der denkerischen Männlichkeit. Ja, erst in den letzten Jahren der südlichen Vollendung Nietzsches gelangt sie zur Machtvollkommenheit über seine Seele. Während des letzten Turiner Herbstes gesteht er, daß ihm die Musik „Sen=

sationen gäbe, wie eigentlich noch niemals.“ Die Stimmungsgewalt Venedigs bringt ihn zu dem Geständnis, daß er keinen Unterschied zwischen Tränen und Musik zu machen wisse. In einem der letzten Turiner Konzerte ist er nach wenigen Takten in Tränen. In diesen starken Brechungen des Normalzustandes hat man nicht etwa das schnelle Zerfließen einer verschwommenen Gefühlsseligkeit zu sehen, sondern vielmehr die Gemütsfeinheit einer starken Männlichkeit, welche durch die profane Gewalt der Schmerzen und der Leidenschaften ungebeugt bleibt und dem bescheidensten Klange sich in weiblicher Gerührtheit ergeben kann. „Wie wenig gehört zum Glücke!“ ruft Nietzsche in der Götzendämmerung aus: „Der Ton eines Dudelsacks.“ Der bescheidenste Ansatz von Musik ist mächtig, eine erstorbene Vergangenheit auferstehen zu lassen: „Ein paar Töne von Musik“, sagt Nietzsche in der Fröhlichen Wissenschaft, „riefen mir heute einen Winter und ein Haus und ein höchst einsiedlerisches Leben ins Gedächtnis zurück und zugleich das Gefühl, in dem ich damals lebte.“ So gibt es für ihn, den „alten Musikanten“, nur „Trost in Tönen“. „Man wird alt, man wird sehnsüchtig“, schreibt er in den letzten Jahren an Freund Erwin Rohde, „schon jetzt habe ich, wie jener König Saul, Musik nötig.“ Aber die Musik ist ihm nicht nur eine dämonische Kraft, welcher er sich wie König Saul in dunkelm Sehnen tatlos unterwirft. Sie regt ihn schöpferisch an, er weiß sie sich dienstbar zu machen. „Gestern überfiel mich der Dämon der Musik. Mein gegenwärtiger Zustand will auch noch in Tönen sich aussprechen. Bevor ich meine neue Straße ziehe, muß ich noch ein wenig blasen und geigen.“

Nietzsche ist selbst Musiker gewesen. Er hat von den Knabenjahren an das Klavierspiel gepflegt. Er hat es verstanden, den überquellenden Reichtum seiner Empfindungen in die Musik abzuleiten und im Klavierspiel zum Ertönen zu bringen. Die eigenartige Schönheit seines Phantasierens wurde sogar im Hause Wagner hochgeschätzt. Er hat eine Zeitlang die Absicht gehabt, statt der Philologie sich der Musik zu widmen. Er bedauert später, daß ihm ein „exaktes Musikstudium" fehle. Er bezeichnet sich als „verunglückten Musikus". Ja, er möchte, angeregt durch die Musikantenfreundschaft mit Peter Gast, überhaupt Musiker sein: „Niemals in meinem Leben habe ich Musik so nötig gehabt wie in diesem Jahre." Ein andermal schreibt er an den Freund: „Alle Dinge hängen zusammen, und ich fand nachgerade so vieles, worüber ich nicht sprechen mag. Wo soll man da anfangen zu reden und aufhören zu schweigen? Musik ist bei weitem das Beste. Ich möchte jetzt mehr als je Musiker sein." Es ist bekannt, daß Nietzsche oft unternommen hat, in Tönen festzulegen, was er auszusprechen nicht vermochte. Er schreibt als Gymnasiast und als Student für den heimatlichen Weihnachtstisch ganze Schwärme von Liedern. Er komponiert gelegentlich vierhändige Klaviermusik. Er erreicht sein Bestes in dem Hymnus an das Leben. Aber diese Liebhaberleistungen haben für den Musiker Nietzsche etwa den episodischen Nebenwert, welchen für den Bildner Goethe die italienischen Zeichnungen haben. Die Größe und Eigenart seiner Musik offenbart sich vielmehr in der spielerischen Art seiner Gedankenverknüpfungen und in der klanglichen und rhythmischen Stärke seiner Sprache.

Den Aufschluß aber vermögen Nietzsches Kompositionsversuche uns zu geben: sie sind der Widerhall seiner wandlungsreichen musikalischen Umwelt. Diese Umwelt, vom Kirchenlied der Jugend bis an die letzten Südlichkeiten, hat mit veränderlichen und vielfältigen Gewalten den musikalischen Grundcharakter von Nietzsches Werk lebendig erhalten und mit immer neuen Formen begabt. Diese wechselvolle Umgebung hat er nicht nur in seinen Versuchen nachempfunden, sondern auch in seinen Schriften kritisch erfaßt mit einer ganz ungewöhnlichen Sicherheit und Feinheit des psychologischen Instinktes. So sind die musikalischen Umkreise, wie sie sich im Urteil Nietzsches widerspiegeln, als mitbestimmend für die musikalische Art seiner Gedanken und seiner Sprache, vorweg gesondert festzulegen.

Aus der Umgebung seiner Jugend war schon öfters die musikalische Zweiheit des Religiösen und des Romantischen vernehmbar. Jenes kindliche Oratorium scheint dem späteren Nietzsche nichts anderes als ein unbewußter Vorklang zum Parsifal: „Ja, einige Stellen, z. B. ‚der Tod der Könige' schienen uns beiden ergreifender als alles, was wir uns aus dem Parsifal vorgeführt hatten, aber doch ganz parsifalesk. Ich gestehe: mit einem wahren Schrecken bin ich mir wieder bewußt geworden, wie nahe ich eigentlich mit Wagner verwandt bin." Diese starke Hinneigung zu Wagner wird nicht nur durch das frühe Schwärmen für die romantischen Miniaturen Robert Schumanns angebahnt, sondern auch durch ein inniges Versenken in den vornehmen Schwermut Frédéric Chopins, dessen durchlittene Chromatik von dem Meister des Tristan noch gesteigert wird, dessen beseelte Ver-

zierung unübertrefflich scheint. Während der junge Nietzsche in Schumann die deutsche Romantik findet und von der Musik Wagners aus zur Reformation Luthers zurückgeht, dessen Choral „als der erste dionysische Lockruf die Zukunftsweise der deutschen Musik“ in sich trage, gilt ihm Chopin als der gänzlich Undeutsche. Der Gymnasiast zeichnet auf: „An Chopin verehrte ich namentlich, daß er die Musik von den deutschen Einflüssen, von dem Hange zum Häßlichen, Dumpfen, Kleinbürgerlichen, Täppischen, Wichtigtuerischen freigemacht habe: Schönheit und Adel des Geistes und namentlich vornehme Heiterkeit, Ausgelassenheit und Pracht der Seele, insgleichen die südländische Glut und Schwere der Empfindung hatten vor ihm in der Musik noch keinen Ausdruck.“ Wie der junge Nietzsche im Sinne Schumanns Lieder machte und mit knabenhaften Kirchenklängen den Parsifal vorzuahnen vermeinte, so mochte er an Chopin denken, wenn er ein Stückchen „seinen polnischen Altvorderen“ widmet. Die volklose Spätheit in Nietzsche, der Unterton verfeinerter Eleganz kommt, wie im geistreichen Scherz durch Heine, so in der Musik durch Chopin schon früh zum Erklingen. Ihm ist er bis zu dem emphatischen Geständnis des Ecce homo als „dem letzten, der die Schönheit geschaut hat“ immer treu geblieben. Mit diesen Klängen müssen ihm spielende Freunde die Seele berauschen. Hans von Bülow dankt ihm mit der Barcarole für die Geburt der Tragödie.

Unter der Alleinherrschaft Richard Wagners tritt für den Leipziger Studenten und den jungen Professor wie Robert Schumann so auch Frédéric Chopin zeitweise zurück. Es gilt ihm jetzt das nur, was zu dem deutschen Musik-

drama in eine geheime Beziehung gebracht werden kann. Seine in der Antike tummelnden philologischen Fähigkeiten haben sich angesichts des Musikdramas Richard Wagners mit dem musikalischen Grundtriebe vereinigt und aus dem Geiste der Musik die antike Tragödie wie das Kunstwerk der Zukunft zu erzeugen versucht. Nietzsche ist in diesen Jahren kritiklos in der Musik Wagners befangen; er befindet sich in ihr, unter ihr. Während der Abfassung seiner letzten großen Huldigung „Richard Wagner in Bayreuth" schreibt er an Erwin Rohde: „Ich stehe nicht darüber und sehe ein, daß mir selber die Orientierung nicht völlig gelungen ist"; und in einem späteren Rückblick auf die „Geburt der Tragödie" klagt er: „Sie hätte singen sollen, diese neue Seele, und nicht reden! Wie schade, daß ich, was ich damals zu sagen hatte, es nicht als Dichter zu sagen wagte: ich hätte es vielleicht gekonnt." „Ich deutete mir", sagt er in derselben besonnenen Rückbetrachtung, in der er die Welt nicht mehr für ein „ästhetisches Phänomen" hält, „die Musik Wagners zurecht zum Ausdruck einer dionysischen Mächtigkeit der Seele, in ihr glaubte ich das Erdbeben zu hören, mit dem eine von altersher aufgestaute Urkraft von Leben sich endlich Luft macht, gleichgültig dagegen, ob alles, was sich heute Kultur nennt, damit ins Wackeln gerät."

Dem Vermischer und Vermenger Nietzsche gilt natürlich Wagners Kunst nicht lediglich ihrer Musik wegen; wie er selbst in diesen Jahren ein Gemisch von Gelehrtem, Denker und Musiker ist, so ist ihm auch Wagner eine Synthese von dithyrambischem Dramatiker, von Musiker, Dichter, Schauspieler, Rhetor; und selbst, wo er ihn schon

damals im einzelnen nicht als groß anerkennt, meint er doch: „Aber alles ist eins und auf einer Höhe und hat darin seine Größe.“ Immerhin gilt ihm, der in diesen Jahren ganz in Musik und Romantik befangen ist, als das Gewichtigste bei Wagner die Musik. Aus ihr hört er eine Steigerung des Beethovenschen Pathos, welches noch durch Formgesetz und Konvention eingeschränkt sei. Demgemäß habe die Musik Wagners neue Ausdrucksmöglichkeiten und eine freie Deutlichkeit. Sie könne „dem tönenden Prozesse des Gefühles und der Leidenschaft eine gänzlich unzweideutige Rede in den Mund legen“, sie könne „jeden Grad, jede Farbe des Gefühles mit der größten Festigkeit und Bestimmtheit“ wiedergeben. — Es ist eine durch philologische Verknüpfungen und Empfindungsneuheiten umgestaltete Romantik, welche aus dem Urteil des jungen Nietzsche über Wagner spricht. Romantisch durch und durch, wenn auch auf neue Art, ist dieser „Nietzsche in der Musik“. Daß ihm die romantische Musik mehr gilt und gibt als die romantische Literatur, beweist noch ein Ausspruch seines letzten Jahres. An Georg Brandes schreibt er: „Ihre ‚deutsche Romantik‘ hat mich darüber nachdenken machen, wie diese ganze Bewegung eigentlich nur als Musik zum Ziel gekommen ist (Schumann, Mendelssohn, Weber, Wagner, Brahms); als Literatur blieb sie ein großes Versprechen. Die Franzosen waren glücklicher. Ich fürchte, ich bin zu sehr Musiker, um nicht Romantiker zu sein.“ Romantisch ist Nietzsches Vorliebe für das Erlösungsbedürfnis und die Musikästhetik Schopenhauers, die ihm vornehmlich durch Wagners nationalistischen „Beethoven“ zugespiegelt wird; romantisch-pessimistisch der Schlag gegen den rationell-optimistischen

Strauß, der über Musik mit flacher Verständigkeit geplaudert hatte; romantisch-pessimistisch endlich die Antipathie gegen Sokrates, den Typ des Optimisten, den Widersacher dionysisch-romantischer Musik.

Dieser, etwa von 1869—1875 reichenden Epoche, welche den Künstler und Kritiker Nietzsche gänzlich dem Deutschtum und der Musik Richard Wagners anheimgibt, folgen etwa sechs Jahre einer auffallenden Herrschaft des erkennenden Intellektes, welcher seine Kräfte auf eine Kritik der Musik verwendet. Bevor Nietzsche im Frühling des Jahres 1881 in Recoaro „den Phönix Musik mit leichterem und leuchtenderem Gefieder" an sich vorüberfliegen sieht, hat er seinen durch die Frühzeit umschleierten Blick mit einer unheimlich kühlen Besonnenheit freigelegt und geschärft. Die Aphorismen des Menschlichen Allzumenschlichen, des Wanderers und der Morgenröte erheben sich mit einem langsam vorbereiteten Schwunge über die Musik und behandeln sie von oben herab. Die psychologische Schärfe, die in verschiedenen Spielarten des Scherzes fühlbar war, bei diesem Gerichtstag über die Musik kommt sie zum stärksten Ausdruck. An die Stelle der Kronzeugen Schopenhauer und Wagner treten nun der Rationalist Voltaire und der musiklose Sokrates. Es ist recht bezeichnend, daß schon die erste Bemerkung des „Allzumenschlichen" über Musik dem Intellekte huldigt und die „metaphysische Saite" nur ungern miterklingen läßt: „Noch im Freigeist, wenn er sich alles Metaphysischen entschlagen hat, bringen die höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der lange verstummten, ja zerrissenen metaphysischen Saite hervor, sei es zum Beispiel, daß er bei einer Stelle

der neunten Symphonie Beethovens sich über der Erde in einem Sternendome schweben fühlt, mit dem Traume der Unsterblichkeit im Herzen. In solchen Augenblicken wird sein intellektualer Charakter auf die Probe gestellt." Verstandesmenschen, nicht lediglich Künstler sind ihm sogar die Musiker selbst, und gar Beethoven, der ihm in der Zusammenstellung mit Shakespeare von Wagner dargeboten wurde, ist ihm nun nicht mehr lediglich inspirierter Künstler, der vom Himmel einen Gnadenschein empfängt: „In Wahrheit produziert die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes, aber seine Urteilskraft, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen; wie man jetzt aus den Notizbüchern Beethovens ersieht, daß er die herrlichsten Melodien allmählich zusammengetragen und aus vielfachen Ansätzen gewissermaßen ausgelesen hat ... Alle Großen waren große Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen."

Verstandesgemäß ist bei dem Überläufer von Schopenhauer zu Darwin auch die Betrachtung der Musik unter der Instanz des Entwicklungsgedankens. Der vorher vom Nachteil der Historie überzeugt war, der macht nun ihren Nutzen auch für die Musik fruchtbar. Der damals die Kluft von Jahrtausenden durch die Mischung Wagner und antike Tragödie einfach überbrückte, fragt nun: „Wenn unsere neuere Musik die Steine bewegen könnte, würde sie diese zu einer antiken Architektur zusammensetzen? Ich zweifle sehr" — und leitet, wobei er auch an sich denken konnte, mit der behutsamen ratio des Historikers, die Kunst aus Vergangenheitswerten ab, so

die Musik Händels aus „dem Besten von Luther“, die neuere „seelenvolle Musik“ aus dem durch Pietismus und Mystik vertieften Protestantismus Sebastian Bachs. Diesem Ableitungsfeinsinn paart sich eine Begrenzung des unbedingten Wertes der Musik. Nunmehr redet sie für Nietzsche „eben nicht eine allgemein überzeitliche Sprache, wie man so oft zu ihrer Ehre gesagt hat“. Es liegt in ihrem Wesen, „daß die Früchte ihrer großen Kulturjahrgänge zeitiger unschmackhaft werden und rascher verderben als die Früchte der bildenden Kunst oder gar die auf dem Baume der Erkenntnis gewachsenen; unter allen Erzeugnissen des menschlichen Kunstsinnes sind nämlich Gedanken das dauerhafteste und haltbarste“. „An sich ist keine Musik tief und bedeutungsvoll“, behauptet jetzt Nietzsche jenseits Schopenhauers; „das konnte der Intellekt erst in einem Zeitalter wähnen, welches den ganzen Umfang des inneren Lebens für die musikalische Symbolik erobert hatte. Der Intellekt selber hat diese Bedeutsamkeit erst in den Klang hineingelegt“, so erklärt der über der Musik stehende Psychologe.

Diesen plötzlichen Überfall der Erkenntnis muß man sich vergegenwärtigen, um die starke Abschwenkung Nietzsches von der Musik Richard Wagners verständlich zu finden. Sie ergibt sich mit Notwendigkeit aus diesem Anschwellen des kritischen Unterstromes. Freilich: „Die Liebe für Wagners Kunst in Bausch und Bogen ist genau so ungerecht als die Abneigung in Bausch und Bogen“, bemerkt Nietzsche unter der „Psychologie der Kunst Wagners“. Mit der Liebe hat er begonnen, bei der Abneigung ist er hier noch nicht angelangt. Der Psychologe, dem alles Menschliche besprechenswert ist,

versucht nun, Wagner unter sich zu haben, spricht mit fröhlichem Wissen, ohne Enthusiasmus für, ohne Leidenschaft gegen ihn. „Alles hat wunde Stellen", sagt er; „aber als Ganzes ist die Erscheinung jedem Angriff gewachsen." Während er früher dem Ganzen dieser Musik sich unterwarf, sucht er nun ihre wunden Stellen. Während er früher „überfliegend und transzendental" war, ist er nun empirisch und bleibt im einzelnen stecken. Wagner ist die „gebieterische Natur", der „Unbändige", „Maßlose", der Künstler des „Pompes und des Luxus", der „stärkste Ausdrücker", der Gewaltsame, der Berauscher; dann wieder der „erhabene Arbeiter", der Rhythmiker im großen Sinne; endlich der unhistorische Darsteller, der „theatralische Sprecher", der „geborene Schauspieler", der Rhetor, der Selbstnachahmer. Nietzsche schließt: „Mir ist zumute, als ob ich von einer Krankheit genesen sei: ich denke mit unaussprechlicher Süßigkeit an Mozarts Requiem." Ein „ideales Monstrum" glaubt er damals geschaffen zu haben; „jetzt erst konnte ich den schlichten Blick für das wirkliche Menschenleben gewinnen". In der Musik Wagners sucht er vergeblich die Unschuld, das von selber Ertönen. „Ich nenne eine unschuldige Musik jene, welche ganz und gar nur an sich denkt, an sich glaubt, und über sich die Welt vergessen hat." „Verzeihen Sie meine Bosheit, wenn Sie Lust haben", läßt der fröhliche Wissenschaftler ein Gespräch über Wagner enden.

Aber die Kälte des Intellektes bringt Nietzsches musikalisches Grundwesen nicht etwa zum Erstarren. Nur die schweren Umhüllungen der Frühzeit fallen in diesem Wandlungsprozesse ab. Und unter ihnen haben sich

langsam neue Formen gebildet. Der nordsüdliche Wandel ist bekannt aus dem zeitlichen Einwirken der künstlerischen Umkreise; er offenbarte sich desgleichen in der Entwicklung des Spieles und der Bosheit. Am stärksten ist dieser Ruck in Nietzsches Stellung zur Musik fühlbar. Jener Frühling von Recoaro ist für Nietzsche nicht der erste Anschlag eines leichten und heiteren Südens in der Musik. Dieser ist ihm schon vernehmbar, seitdem er, von deutsch-romantischer Musik gewaltsam abgeschwenkt, auf dem Boden Italiens heimisch wird. Ein Streben nach südlicher Unbefangenheit ist sodann in diesem ganzen Angehen gegen die nordische Tyrannis der Musik erkennbar. Aber die südliche Musik gibt ihm nun auch die Gegenwerte. Schon der Wanderer von 1879 sehnt sich nach der einfachen Melodie. „Man sei der ernsten und reichen Musik noch so gewogen", räumt er ein, „um so mehr wird man von dem Gegenstück derselben überwunden, verzaubert und fast hinweggeschmolzen; ich meine von jenen allereinfachsten italienischen Opernmelismen, welche trotz aller rhythmischen Einförmigkeit und harmonischen Kinderei uns mitunter wie die Seele der Musik selber anzusingen scheinen." Nietzsche sieht in der früher gepriesenen „dramatischen Sprache der Musik um jeden Preis" eine Sünde wider den heiteren und südlichen Geist Mozarts. Dessen „Verlangen nach dem Zierlichen, Verliebten, Tanzenden, sein Glaube an den Süden" wird gepriesen gegen die „prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst".

Aber der vergangene Süden Mozarts tritt zurück hinter dem starken Erlebnis, welches Nietzsche in der neugeborenen Musik Carmens empfindet. Im Politeama

zu Genua hat er der Erstaufführung von Bizets Meisterstück beigewohnt. Er hat die Eigenart und Größe dieser Musik gleich erkannt; er hat ihr Charakteristisches sofort empfunden und bezeichnet; er wird nicht müde, sie zu preisen und in ihr seine neuen Ideale ausgedrückt zu finden. Im „Jenseits von Gut und Böse“ faßt er eine mehrjährige Begeisterung, wie sie sich am deutlichsten in den Briefen an Peter Gast ausdrückt, dahin zusammen, daß „für die geborenen Mittelländler, die guten Europäer“, zu denen sich der Jenseitige jetzt rechnet, „Bizet Musik gemacht habe, dieses letzte Genie, welches eine neue Verführung gesehen, — der ein Stück Süden der Musik entdeckt habe“. In dieser Musik findet er das Halkyonische, „la gaya scienza; die leichten Füße; Witz, Feuer, Anmut; den Tanz der Sterne; die übermütige Geistigkeit; die Lichtschauder des Südens“. Mit ihr, nachdem er sie zum zwanzigsten Male gehört hat, nimmt er „Abschied vom feuchten Norden“. „Hier ist in jedem Betracht das Klima verändert. Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andere Heiterkeit.“ Von ihr aus träumt er in zukunftseligen Augenblicken den „Traum von der Zukunft der Musik, von der Erlösung der Musik vom Norden, einer überdeutschen Musik, welche vor dem Anblick des blauen wollüstigen Meeres und der mittelländischen Himmelshelle nicht verklingt, vergilbt, verblaßt, wie es alle deutsche Musik tut.“

Diese südlichen Ideale findet er auch in anderer undeutscher Musik verwirklicht. Italienische Klänge, Audrans Melodien, gelegentlich auch spanische Neuheiten geben ihm die „Sensationen“ des letzten Turiner Herbstes. Südliche Gegenwerte gegen die Musik Richard Wagners

spürt er, der jetzt alles Unwagnerische festhält und im Werte steigert, auch in den Musikalien des Freundes Gast, sowie gelegentlich in der Odysseemusik August Bungerts, den er nach der Vollendung des ersten Zarathustra in Genua kennen lernt. Die südliche Heiterkeit insbesondere stärkt er an der französischen Operettenmusik; und Offenbach ist uns als Nietzsches Satyr wohlbekannt. „Der volle Sonnenschein und sodann der veritable Buffo“ sind die Züge, die Nietzsche nun an der deutschen Musik seit Schumann vermißt. Diesen Schumann, den Gott seiner Jugend, dessen Manfred er als Bonner Student mit Herzklopfen aus der Weihnachtskiste nahm, den glaubt er jetzt gänzlich hinter sich zu haben. Er übersieht, daß ihn mit den starken Aufschwüngen Florestans und der zarten Seelenaphoristik des Eusebius doch manches bindet. Er nennt Schumann im „Jenseits von Gut und Böse“ einen Flüchtling in die „sächsische Schweiz“ seiner Seele, seinen Geschmack einen kleinen Geschmack, der nur das Deutsche und nicht die Seele Europas suche, er bezeichnet ihn einseitig, indem er das Starke übersieht, als „edlen Zärtling“ und im Ecce homo verfehlt als süßlichen Sachsen.

Aber mit einem ganz anderen Aufgebot geht Nietzsche von seinen südlichen Luftschlössern gegen das Werk Richard Wagners vor. Ihn hat er nach dem ersten Rausche trotz aller Gegenmittel nicht überwunden. Seiner Musik weiß er sich bei all seinen Neuwerten in der Tiefe verwandt. Aber die in der Qual errungene Heiterkeit und die Lebensideale, welche er im Süden gegen den altgeheimen Verfall durchsetzt, reichen hin, im „Fall Wagner“ einen konzentrierten Angriff gegen das Lager

von Bayreuth zu inszenieren. Mit den „schweren heißen Südwinden“ Carmens will er „den Wasserdampf des Wagnerischen Ideals“ niederdrücken, mit der Sonne der italienischen Melodien die Wolken Wotans zerreißen. Den neuen südlichen Zeugen mischt er den Schwarm der alten Argumente bei, die er energisch zusammenrafft und kühn verschärft. In Wagner, „durch den die Modernität ihre intimste Sprache redet“, glaubt er nun alle Eigenschaften zu sehen, die modern-dekadenten im allgemeinen, die deutsch-romantischen im besondern. Modern ist ihm das Nervöse, die Heiligkeit, die Erlösungssucht, die „Luftlosigkeit, die Erschöpfung, das Künstliche“; modern das Hypnotische, Schleichende, Streichende, das „Meisterhafte in Tönen eines schwermütigen und schläfrigen Glückes“, das ins Unermeßliche gesteigerte Sprachvermögen, das „espressivo um jeden Preis“. Deutsch-romantisch insbesondere die „Bedeutung“ in der Musik, die Musik nur als Mittel, die Ahnung, das Unendliche, das Schwimmende der unendlichen Melodie im Gegensatz zum Schreiten und Tanzen der älteren Musik und der neueren südlichen, das „Chaos an Stelle des Rhythmus“.

Aber in besonnenen Augenblicken, wenn Nietzsche die Leitmotive dieses Wesens auch in sich vernimmt oder vielmehr den Klang des eigenen Geistes durch die Anstimmung an diese Musik sich zu deuten sucht, da findet er schnell wieder den Rückweg von den ausschwärmenden Heftigkeiten zum Sammelplatze der alten Begeisterung. Der Ecce homo, welcher für das moderne Paris bestimmt ist, soll das Verdikt gegen den dekadenten Wagner bedeutend einschränken. Will sich doch Nietzsche

in fruchtbringender Versöhnlichkeit mit ihm eins wissen, wenn er das vornehme Leiden an der Menschheit in Wagner und in sich selbst findet: „Daß wir tiefer gelitten haben, als Menschen dieses Jahrhunderts zu leiden vermöchten, wird unsere Namen ewig wieder zusammenbringen.“ Unter diesem Gesichtswinkel nennt er den Tristan, mehr entzückt als abgestoßen, eine gefährliche Faszination von einer schauerlichen und süßlichen Unendlichkeit. Er bezeichnet es als Glück ersten Ranges, zur rechten Zeit unter Deutschen gelebt zu haben, um reif für dies Werk zu sein. Aber nur in dem Bewußtsein, daß er stark genug ist, die fünfzig Welten fremder Entzückungen noch zum Vorteil zu wenden, nennt er Wagner den größten Wohltäter seines Lebens. Schon lange vorher vernimmt er aus dem Vorspiel des Parsifal die allerhöchste psychologische Bewußtheit, die kürzeste und direkteste Form, das Epigrammatische in jeder Nuance des Gefühls. Legt er hier eigene Züge in Wagners letztes Werk, so möchte er, der gewaltige Überführer und Verführer, Parsifal, „den Geniestreich der Verführung“, später einmal selbst gemacht haben: „Ich möchte den Parsifal selbst gemacht haben; in Ermangelung davon verstehe ich ihn.“ Bekanntlich hört er einen bedeutungsvollen Ansatz zum Parsifal aus jenem Knabenstück.

Ebenso wendet sich Nietzsche bei seinen Angriffen an Wesenszüge, die weniger in Wagners Kunst als in seiner eigenen zu finden sind. Oft scheint er mit der Musik Wagners lediglich die musikalische Nachempfindung seiner eigenen Sprach- und Gedankenkunst zu bezeichnen, so daß man auch auf die letzten Schriften anwenden könnte, was Nietzsche von einer der ersten sagt: daß sie

nur von ihm selbst reden, „ohne die Wagnerische Realität überhaupt zu berühren". Eine verkappte Selbstcharakteristik tiefsinnigster Art, die uns wie ein ungefähres Gesamtbild des Künstlers Nietzsche anmutet, ist ein Leitaphorismus über die Meistersingerouvertüre im „Jenseits von Gut und Böse": „Das ist eine prachtvolle, überladene, schwere und späte Kunst . . . Was für Säfte und Kräfte, was für Jahreszeiten und Himmelsstriche sind hier nicht gemischt! Das mutet uns bald altertümlich, bald fremd, herb und überjung an, das ist ebenso willkürlich als pomphaft herkömmlich, das ist nicht selten schelmisch, noch öfter derb und grob, — das hat Feuer und Mut und zugleich die schlaffe falbe Haut von Früchten, welche zu spät reif werden . . . Eine schwerfällige Gewandung, etwas Willkürlich-Barbarisches und Feierliches, ein Geflirr von gelehrten und ehrwürdigen Kostbarkeiten und Spitzen; etwas Deutsches, im besten und schlimmsten Sinne des Wortes, etwas auf deutsche Art Vielfaches, Unförmliches, Unausschöpfliches; eine gewisse deutsche Mächtigkeit und Überfülle der Seele, welche keine Furcht hat, sich unter die Raffinements des Verfalls zu verstecken."

Aber auch die bedachtesten Feindseligkeiten im „Falle Wagner" scheinen nur dazu geeignet, Nietzsches schwer faßbare Eigenheiten zu umstellen und festzulegen. „Die narkotische Wirkung", „das Berauschende" würde Nietzsche heute nicht mehr in der Wagnerschen Musik allein finden. Wenn man nicht wüßte, daß er den Ausspruch: „Immer auf den extremsten Ausdruck bedacht — bei jedem Wort" für Wagner geprägt hat, so könnte man denken, daß er sich damit meine. Zarathustra, der Gleichnisredner und

Spieler, wird gekennzeichnet, wenn es von Wagners Musik heißt: „Es ist die ‚Idee' — es ist das Rätselreiche seiner Kunst, ihr Versteckspielen unter hundert Symbolen, ihre Polychromie des Ideals .... es ist Wagners Genie der Wolkenbildung, sein Greifen, Schweifen und Streifen durch die Lüfte." Nietzsche der Aphoristiker, der Künstler des musikalischen Epigrammes wird gekennzeichnet, wenn bei Wagner gesprochen wird von dem „Reichtum an Farben, an Halbschatten, an Heimlichkeiten absterbender Liebe", von dem Beiseitelegen der kleinen Kostbarkeiten, dem „Lexikon der intimsten Worte, lauter kurze Sachen von fünf bis fünfzehn Takten, lauter Musik, die niemand kennt". Nietzsche bezeichnet die „hieratischen Wohlgerüche", die „kleinen Unendlichkeiten" einer Wagnerschen Musik, und leitet doch offenkundig auf seine Kunst über, wenn er in altvertrauter Predigerart aufmuntert: „Trinkt nur, meine Freunde, die Filtern dieser Kunst! Ihr findet nirgends eine angenehmere Art, euren Geist zu entnerven, eure Männlichkeit unter einem Rosengebüsche zu vergessen." Wir kennen die Rosenhänge unter den Zypressen Zarathustras. „Das Konvulsivische seines Affektes, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärferen Würzen verlangt" — sind das nicht Wesensteile dessen, der sie mit aller Gereiztheit bei Wagner bloßlegt? Nietzsche macht der Wagnerschen Musik den Vorwurf des Zustandes vor dem Gedanken, des Gedränges der noch nicht geborenen Gedanken, des Versprechens zukünftiger Gedanken, eines Rückganges ins Chaos; und trifft doch damit die empfindlichste Stelle seines eigenen Schaffens. Und wer es unternehmen möchte, gegen Nietzsches Sprache und Gedanken in einseitiger Weise

anzugehen, der könnte sich mit Nietzsches Behauptung ausrüsten, daß Wagner kein Ganzes, sondern Stückwerk mache, Motive, Gebärden, Formeln, Verdoppelungen und Verhundertfachungen; und der würde versuchen, Nietzsches Anklage gegen ihn selbst zu kehren, daß Wagner „das Elementarische — Klang, Bewegung, Farbe, kurz, die Sinnlichkeit der Musik“, nicht aber die Substanz beherrsche und wiedergäbe.

* * *

Nietzsches Kritik der Musik ist unvermerkt in eine geheime Charakteristik seines eigenen musikalischen Wesens übergegangen. Aber die Eigenart seiner Musik, wie sie sich im Stil und in der Gedankenkomposition offenbart, ist noch zu veranschaulichen, ohne daß der Einblick durch Nietzsches vieldeutige und schillernde Behandlung seiner musikalischen Umkreise erschwert bleibt. Am deutlichsten vernimmt man natürlich Nietzsches Musik aus dem Klang, dem Rhythmus und dem Tempo seiner Sprache. Hier wirkt außer der höchst intensiven Verschmelzung mit der gehörten Musik der von Anbeginn wirksame musikalische Grundzug in Nietzsches Seele. Aber ein Drittes kommt hinzu, das seiner Musik einen charakteristischen Beiklang gibt und ihn davor schützt, daß jeder Beliebige seine Sprache nachspielen kann: es ist seine durch das Predigertum bestimmte Vorliebe für den Sprechstil, die Neigung, das Wort zu sprechen und zu hören und nicht zu schreiben und zu lesen. Diese Neigung ist ihm mit doppelter Kraft vererbt, sie ist ihm anerzogen und durch eine harte Selbstschulung auf den Gipfel getrieben.

Diese Neigung, die in allen Spielarten seiner Kunst

uns vernehmbar war, bestimmt vor allem seine Lehre vom musikalischen Stil und wirkt mitgestaltend auf diesen Stil selbst. Während Nietzsche sich gelegentlich „gegen Bilder und Gleichnisse“ wendet und den Zarathustra einmal klagen läßt: „— daß ich nämlich in Gleichnissen rede, und gleich Dichtern hinke und stammle: und wahrlich, ich schäme mich, daß ich noch Dichter sein muß!“ — bleibt ihm die musikalische Macht der Predigersprache über allen Zweifel erhaben. Als er gegen das Theologenblut angeht mit der Wut des selbst damit Erfüllten, mit der er auch die Wagnersche Dekadence vernichten will, da gilt ihm wenigstens die Sprache des deutschen Pfarrers. Sie besteht vor dem Tribunal, welches den Deutschen alle Kunst des Stils und der Rede abspricht: „In Deutschland gab es eigentlich nur eine Gattung öffentlicher und ungefähr kunstmäßiger Rede: das ist die von der Kanzel herab. Der Prediger allein wußte in Deutschland, was eine Silbe, was ein Wort wiegt, inwiefern ein Satz schlägt, springt, stürzt, läuft und ausläuft, er allein hatte Gewissen in seinen Ohren. Das Meisterstück der deutschen Prosa ist deshalb billigerweise das Meisterstück ihres größten Predigers: die Bibel war bisher das beste deutsche Buch.“ Von diesem Alleinwert der kunstmäßigen Predigersprache ist Nietzsche schon früh überzeugt. Schon in der geplanten Unzeitgemäßen „Vom Lesen und Schreiben“ fordert er von der Schriftsprache, daß sie die Betonung ersetze. Im „Wanderer und sein Schatten“ heißt es dann: „Die Kunst zu schreiben verlangt vor allem Ersatzmittel für die Ausdrucksarten, welche nur der Redende hat: also für Gebärden, Akzente, Töne, Blicke.“ Die Kunst der Gebärde und die Kunst, sich mitzuteilen, sich

„gut zu Gehör zu bringen" sind für Nietzsche die Vorbedingungen des Stiles. „Gut ist jeder Stil", sagt er im Ecce homo, „der einen inneren Zustand wirklich mitteilt, der sich über die Zeichen, über das Tempo der Zeichen, über die Gebärden — alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde — nicht vergreift . . . Immer noch vorausgesetzt, daß es Ohren gibt, — daß es solche gibt, die eines gleichen Pathos fähig und würdig sind, daß die nicht fehlen, denen man sich mitteilen darf."

Freilich scheinen ihm diese gerade in Deutschland zu fehlen. Wie Schopenhauer über die „Ohrenlosigkeit" der deutschen Schriftsteller poltert, so klagt Nietzsche, daß der Deutsche nur mit den Augen lese und die Ohren dabei „ins Schubfach lege". „So werden die stärksten Gegensätze des Stils nicht gehört, und die feinste Künstlerschaft ist wie vor Tauben verschwendet." Diese feinste Künstlerschaft offenbart sich für den, der das „dritte Ohr" hat, in den Zeitmaßen, den Rhythmen und den Klängen des Stils. „Kunst steckt in jedem guten Satze", sagt Nietzsche, — „Kunst, die erraten sein will, sofern der Satz verstanden sein will! Ein Mißverständnis über sein Tempo zum Beispiel: und der Satz selbst ist nicht verstanden! Daß man über die rhythmisch entscheidenden Silben nicht im Zweifel sein darf, daß man die Brechung der allzu strengen Symmetrie als gewollt und als Reiz fühlt, daß man jedem staccato, jedem rubato ein feines geduldiges Ohr hinhält, daß man den Sinn der Folge der Vokale und Diphtonge rät, und wie zart und reich sie in ihrem Hintereinander sich färben und umfärben können: wer unter bücherlesenden Deutschen ist gutwillig genug, solchergestalt Pflichten und Forderungen anzuerkennen

und auf so viel Kunst und Absicht in der Sprache hinzuhorchen?"

Diese Kunst und Absicht des musikalischen Stiles, die schon in Nietzsches Bildlichkeit vernehmbar war, ist im Zarathustra am feinsten und stärksten. Aber schon der Student Nietzsche schreibt an Freund Gersdorff: „Vor allem müssen einige muntere Geister in meinem Stile entfesselt werden, ich muß darauf wie auf einer Klaviatur spielen lernen, freie Phantasien, so frei wie möglich, aber doch immer logisch und schön." Den ersten Höhepunkt der Sprache als einer Phantasie auf dem Klavier erreicht dann die Geburt der Tragödie; die kühleren Aphorismen lassen nur zuweilen „die metaphysische Saite erklingen"; die letzten Schriften erstreben mit ihrem prestissimo und ihren scharfen staccati noch einmal eine neue Wirkung. Aber alles verstummt neben den Klängen des Zarathustra. — „Gespensterhauch und -huschen gilt mir all ihr Harfenklingklang", ruft Zarathustra — „was wußten sie bisher von der Inbrunst der Töne!" „Wie lieblich ist es", sagt er an einer anderen Stelle, „daß Worte und Töne da sind: sind nicht Worte und Töne Regenbögen und Scheinbrücken zwischen Ewiggeschiedenem? Sind nicht den Dingen Namen und Töne geschenkt, daß der Mensch sich an den Dingen erquicke? Es ist eine schöne Narretei, das Sprechen; damit tanzt der Mensch über alle Dinge."

Mit dem Tanze, als dem Inbegriff von Zeitmaß und Rhythmus, und mit dem Tone drückt hier Zarathustra die Grundzüge seiner Musik aus. Aber wer vermöchte sie danach reinlich zu scheiden? Wer könnte überhaupt den Klang und die Bewegung dieser Sprache darstellen, ohne sie in ihrer Gesamtheit zum Vortrag zu

bringen? Eine Auswahl des Charakteristischen muß hier zur Veranschaulichung des Ganzen genügen. In dem Tanzliede des dritten Teiles hat Zarathustra seinen Teufel, den Geist der Schwere am vollkommensten überwunden: „In dein Auge schaute ich jüngst, o Leben: Gold sah ich in deinem Nachtauge blinken. Nach meinem Fuße, dem tanzwütigen, warfst du einen Blick, einen lachenden, fragenden, schmelzenden Schaukelblick." — Hiermit hat Nietzsche die Tanzbewegung gefunden; in einem sicheren accelerando steigert er sie zum presto; und den leichten und schnellen Rhythmen gesellen sich wie von ungefähr kleine billige Reime: „Meine Fersen bäumten sich, meine Zehen horchten, dich zu verstehen: trägt doch der Tänzer sein Ohr — in seinen Zehen! Zu dir hin sprang ich: da flohst du zurück vor meinem Sprunge; und gegen mich züngelte deines fliegenden Haars Zunge." — Und nun werden immer mehr Worte in den Takt gepreßt, so daß man bei der Windeseile des Tempos nur ein gehäuftes Durcheinander vernimmt: „Wer haßte dich nicht, dich große Binderin, Umwinderin, Versucherin, Sucherin, Finderin! Wer liebte dich nicht, dich unschuldige, ungeduldige, windseilige, kindsäugige Sünderin! Wohin ziehst du mich jetzt du Ausbund und Unband? Und jetzt fliehst du mich wieder, du süßer Wildfang und Undank! Ich tanze dir nach, ich folge dir auch auf geringer Spur. Wo bist du? Gib mir die Hand! Oder einen Finger nur!" Dieser Tanz tobt sich über den Sinn der Dinge hinweg bis zur Erschlaffung aus: „Du bist so arg müde? Ich trage dich hin, laß nur die Arme sinken! Und hast du Durst — ich hätte wohl Etwas, aber dein Mund will es nicht trinken!

O diese verfluchte flinke gelenke Schlange und Schlupfhexe! Wo bist du hin? Aber im Gesicht fühle ich von deiner Hand zwei Tupfen und rote Klexe!" Während dieses schwindelerregende Drehen in der Phantastik des Klanges etwa an die Kreisleriana erinnert, in dem leichten prestissimo aber der südlichen Musik ähnlich scheint, erweckt ein andermal die im abgemessenen allegro vorbeiziehende Schar geprägter Sprüche den Eindruck klassischer Stärke: „In der Bosheit begegnet sich der Übermütige mit dem Schwächlinge. Aber sie mißverstehen einander. Ich kenne euch. Ihr dürft nur Feinde haben, die zu hassen sind, aber nicht Feinde zum Verachten. Ihr müßt stolz auf euren Feind sein: dann sind die Erfolge eures Feindes auch eure Erfolge. Auflehnung — das ist die Vornehmheit am Sklaven. Eure Vornehmheit sei Gehorsam. Euer Befehlen selber sei ein Gehorchen!"

Das presto der Sprache, welches er den Deutschen außer Lessing abspricht, hat Nietzsche in der Tat gemeistert. Es ist ein Grundunterschied zwischen seiner Sprache und der Musik Wagners. Das langsame Reden ist nicht Zarathustras Sache: „Zu langsam läuft mir alles Reden: — in deinen Wagen springe ich, Sturm! Und auch dich will ich noch peitschen mit meiner Bosheit! Wie ein Schrei und ein Jauchzen will ich über weite Meere hinfahren. Und wenn ich auf mein wildestes Pferd steigen will, so hilft mir mein Speer immer am besten hinauf. Der Speer, den ich gegen meine Feinde schleudere! Wie danke ich meinen Feinden, daß ich endlich ihn schleudern darf! Zu groß war die Spannung meiner Wolke: zwischen Gelächtern der Blitze will ich Hagelschauer in die Tiefe werfen!" Hier gibt Zarathustra

schon im Rhythmus und Tempo der Worte zu verstehen, wie er in den Wagen des Sturmes springt und sein wildestes Pferd besteigt. Wie Nietzsche sich später darüber freut, daß in der „Götzendämmerung“ ein „allegro feroce“ an Stelle der „zögernden Vorwärtsbewegung“ des „Jenseits“ getreten ist, so will Zarathustra mit schnellen und hitzigen Sprüngen seiner „zögernden Trübsal“ sich entäußern: „Vorbei die zögernde Trübsal meines Frühlings! Vorbei die Bosheit meiner Schneeflocken im Juni! Sommer wurde ich ganz und Sommermittag! Ein Sommer im Höchsten mit kalten Quellen und seliger Stille: o kommt, meine Freunde, daß die Stille noch seliger werde! Denn dies ist unsre Höhe und unsre Heimat: zu hoch und steil wohnen wir hier allen Unreinen und ihrem Durste.“ Man empfindet: Nietzsche hatte das Predigerohr dafür, „was eine Silbe, was ein Wort wiegt, inwiefern ein Satz schlägt, springt, läuft, ausläuft“. Zarathustras Gedanken laufen mit behender Sicherheit, wenn sie irgend erregt werden, in die weiteste Ferne: „Da, plötzlich, hörte ich einen Hund nahe heulen. Hörte ich jemals einen Hund so heulen? Mein Gedanke lief zurück. Ja! Als ich Kind war, in fernster Kindheit: — da hörte ich einen Hund so heulen. Und sah ihn auch, gesträubt, den Kopf nach oben, zitternd, in stillster Mitternacht, wo auch Hunde an Gespenster glauben: — also daß ich mich erbarmte.“ Und nun ein plötzliches ritenuto, das in einer nachdenklichen fermate endet: „Eben nämlich ging der volle Mond, totschweigsam, über das Haus, eben stand er still, eine runde Glut, — still auf flachem Dache, gleich als auf fremdem Eigentum.“

Die Wirkung des Zeitmaßes wird, besonders bei verstärkenden Wiederholungen, beim Refrain und bei der symmetrischen Variation, durch einen kraftvollen Rhythmus unterstützt: „Allein bin ich wieder und will es sein, allein mit reinem Himmel und freiem Meere; und wieder ist Nachmittag um mich." Hier ist mit den einfachsten Mitteln ein solo, dem Einsamen entsprechend, wiederholt und variiert. Prunkvoller nimmt sich die symmetrische Verstärkung in der Spruchfolge aus: „Nur als Abbild der höchsten Tugend kam Gold zum höchsten Werte. Goldgleich leuchtet der Blick dem Schenkenden. Goldesglanz schließet Friede zwischen Mond und Sonne." Dem wiederholten Herausstellen eines Ausrufes gesellt sich ganz ungezwungen und doch wohlüberlegt ein Herausstellen der charakteristischen Eigenschaften: „Wahrlich, ein neues Gutes und Böses ist eure Tugend! Wahrlich, ein neues tiefes Rauschen und eines neuen Quelles Stimme! Macht ist sie, diese neue Tugend; ein herrschender Gedanke ist sie, und um ihn eine kluge Seele: eine goldene Sonne, und um sie die Schlange der Erkenntnis." Ebenso fühlbar und wirksam lösen sich Bündel von Symmetrien untereinander ab in der Spruchfolge: „Mut nämlich ist der beste Totschläger, — Mut, welcher angreift: denn in jedem Angriffe ist klingendes Spiel. Der Mensch aber ist das mutigste Tier: damit überwand er jedes Tier. Mit klingendem Spiele überwand er noch jeden Schmerz; Menschenschmerz aber ist der tiefste Schmerz. Der Mut schlägt auch den Schwindel tot an Abgründen: und wo stünde der Mensch nicht an Abgründen! Ist Sehen nicht

selber — Abgründe sehen?" Dieser Reigentanz der Sätze ist selbst nichts anderes als ein klingendes Spiel. Er veranschaulicht, was Nietzsche beim Übersenden des Zarathustra an Erwin Rohde schreibt: „Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien." Gemäß jenen programmatischen Forderungen Nietzsches, „daß man über die rhythmisch entscheidenden Silben nicht im Zweifel sein dürfe, daß man die Brechung der allzu strengen Symmetrie als gewollt und als Reiz fühle", spricht der Zwerg zu Zarathustra wohlgewählt und höchst wirksam „Silb' um Silbe": „O Zarathustra, raunte er höhnisch Silb' um Silbe, du Stein der Weisheit! Du warfst dich hoch, aber jeder geworfene Stein muß — fallen! O Zarathustra, du Stein der Weisheit, du Schleuderstein, du Sternzertrümmerer! Dich selber warfst du so hoch, — aber jeder geworfene Stein muß fallen! Verurteilt zu dir selber und zur eigenen Steinigung: o Zarathustra, weit warfst du ja den Stein, — aber auf dich wird er zurückfallen!"

Oft schwellen die Symmetrien an in einem sicheren crescendo oder in einem behutsam tastenden Aufstieg, der mit einem vorhaltenden ritenuto ansetzt, dann in allmählicher Steigerung der Stärke sich hebt und mit einem tempo rubato zum Gipfel eilt. Eine wahrhaft majestätische Periode in einem großen Zuge voll verwickelter Spannung und Steigerung spricht aus den Strophen des „Ja- und Amenliedes": „Wenn ich ein Wahrsager bin und voll jenes wahrsagerischen Geistes, der auf hohem Joche zwischen zwei Meeren wandelt, — zwischen Vergangenem und Zukünftigem als schwere

Wolke wandelt, — schwülen Niederungen Feind und allem, was müde ist und nicht sterben noch leben kann: zum Blitze bereit im dunklen Busen und zum erlösenden Lichtstrahle, schwanger von Blitzen, die Ja! sagen, Ja! lachen, zu wahrsagerischen Blitzstrahlen: ... o wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, — dem Ring der Wiederkunft! Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, o Ewigkeit!" An die mächtigen Paraphrasen des „Ja- und Amenliedes" dachte Nietzsche hauptsächlich, wenn er im Ecce homo stolz behauptet: „Die Kunst des großen Rhythmus, der große Stil der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher Leidenschaft ist erst von mir entdeckt." Ein im crescendo und diminuendo abwechselnder und gleichwohl zur Höhe strebender Symmetrienzug offenbart sich in dem höchst packenden „Gesicht des Einsamsten": „Düster ging ich jüngst durch leichenfarbene Dämmerung, — düster und hart mit gepreßten Lippen. Nicht nur eine Sonne war mir untergegangen. Ein Pfad, der trotzig durch Geröll stieg, ein boshafter, einsamer, dem nicht Kraut, nicht Strauch mehr zusprach: ein Bergpfad knirschte unter dem Trotz meines Fußes. Stumm über höhnischem Geklirr von Kieseln schreitend, den Stein zertretend, der ihn gleiten ließ: also zwang mein Fuß sich aufwärts." Dieses „Aufwärts" gelingt oft, den vertonten Aufschwüngen Schumanns ähnlich, im kurzen Zuge weniger Takte: „So mußt du schon über dich selber steigen, — hinan, hinauf, bis du auch deine Sterne noch unter dir hast! Ja! hinab auf

mich selber sehen und noch auf meine Sterne: Das erst hieße mir mein Gipfel, das bliebe mir noch zurück als mein letzter Gipfel!" Nicht weniger wuchtig wirkt das erweiternde crescendo in den Worten: „Vor meinem höchsten Berge stehe ich und vor meiner letzten Wanderung: darum muß ich erst tiefer hinab, als ich jemals stieg: — tiefer hinab in den Schmerz als ich jemals stieg, bis hinein in seine schwärzeste Flut! So will es mein Schicksal: Wohlan! Ich bin bereit." Eine Introduktion, welche kurz auf und abschwillt, läßt den Dithyrambus „Vor Sonnenaufgang" vorweg aufleuchten: „O Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Lichtabgrund! Dich schauend schaudere ich vor göttlichen Begierden." Wie eine Coda dagegen zerfließt im decrescendo der Tumult des „Wanderers": „Also sprach Zarathustra und lachte dabei zum anderen Male: da aber gedachte er seiner verlassenen Freunde —, und wie als ob er sich mit seinen Gedanken an ihnen vergangen habe, zürnte er sich ob seiner Gedanken. Und alsbald geschah es, daß der Lachende weinte: — vor Zorn und Sehnsucht weinte Zarathustra bitterlich." Ein fast symmetrisches Aufschwellen in stürmische Höhen und Absinken in die Stille der Niederung vernimmt man aus dem weitphrasierten Klagesang des Zauberers:

Wer wärmt mich, wer liebt mich noch?
Gebt heiße Hände!
Gebt Herzens-Kohlenbecken!
Hingestreckt, schaudernd,
Halbtotem gleich, dem man die Füße wärmt —
Geschüttelt, ach! von unbekannten Fiebern,
Zitternd vor spitzen eisigen Frost-Pfeilen,

Von dir gejagt, Gedanke!
Unnennbarer! Verhüllter! Entsetzlicher!
Du Jäger hinter Wolken!
Darniedergeblitzt von dir,
Du höhnisch Auge, das mich aus Dunkelm anblickt —
so liege ich,
Biege mich, winde mich, gequält
Von allen ewigen Martern,
Getroffen
Von dir, grausamster Jäger,
Du unbekannter — Gott!

Im Schwunge all dieser Sprüche und Dithyramben reizt neben der Bewegung auch der Klang. Er ist von ihr nicht zu trennen, wie auch neben der Wirkung der Musik immer die Bildlichkeit das innere Auge in Spannung hält und die freie Bosheit das geistige Behagen nährt. Aber der Klang der Selbst- und Mitlaute ist doch oft so stark herausgearbeitet, daß man auch seine Haupterscheinungsformen aus dem Gesamtwesen dieser Musik absondern kann. „Das Spiel der Symmetrien", sagt Nietzsche selbst an jener Stelle, „geht bis in die Wahl der Vokale." Aber Nietzsche gibt uns kein bloßes Assonanzenspiel in der Art der Romantiker ebensowenig wie er eine beängstigende Gewaltherrschaft des Stabreimes nach dem Muster der Wagnerschen Dichtungen gestattet. Er läßt vielmehr ein wohlkomponiertes und die Kunstmittel verbergendes Wechselspiel von Gleichklang und Stabreim ertönen, das freilich oft Inhalt und Sinn zum Schweigen bringt und in seinen übermütigsten Wendungen „Wirbel und Schwindel" erregt. Gleich die erste Rede Zarathustras bringt die klangvollen Sprüche: „Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter

oder eine schmerzliche Scham. Und eben das soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham" — oder, mit der Mischung zweier dunkler Vokale und zweier starker Lippenanlaute: „Was liegt an meinem Glücke! Es ist Armut und Schmutz und ein erbärmliches Behagen". Noch reicher klingt der Spruch: „Dies nämlich ist das Schwerste: aus Liebe die offene Hand schließen und als Schenkender die Scham bewahren." „Rache sitzt in deiner Seele", redet Zarathustra die Tarantel an: „wohin du beißest, da wächst schwarzer Schorf; mit Rache macht dein Gift die Seele drehend." Überladen, aber wohlüberlegt ist der Klang der Worte: „Lachen flattert aus ihm wie ein buntes Gewölke; abgünstig ist er deinem Gurgeln und Speien und Grimmen der Eingeweide." Hier sucht Nietzsche jene Forderung ins Praktische umzusetzen, „daß man den Sinn der Folge der Vokale und Diphtonge rät, und wie zart und reich sie in ihrem Hintereinander sich färben und umfärben können." Dieses Hintereinander der Vokale und Diphtonge freilich ist oft mehr zart und reich, als daß es einen Sinn der Folge erraten ließe: „Da riß ein brausender Wind seine Flügel auseinander: „pfeifend, schrillend und schneidend warf er mir einen schwarzen Sarg zu: Und im Brausen und Pfeifen und Schrillen zerbarst der Sarg und spie tausendfältiges Gelächter aus" — oder: „Meine Höhle ist groß und tief und hat viele Winkel; da findet der Versteckteste sein Versteck. Und dicht bei ihr sind hundert Schlüpfe und Schliche für kriechendes, flatterndes und springendes Getier". Mehr „Harfenklingklang" als „Inbrunst der Töne" klingt aus dem freilich parodierenden

Schwermutsliede des „alten Zauberers:“ . . „Daß du in Urwäldern unter buntgefleckten Raubtieren sündlich-gesund und bunt und schön liefest, mit lüsternen Lefzen, selig-höhnisch, selig-höllisch, selig blutgierig, raubend, schleichend, lugend liefest . . .“

Aber die bloße Klangspielerei mit dem Worte verwendet Zarathustra nicht nur in der parodischen Nachahmung, sondern auch in der eigenen Sprache. „Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus; der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite“ — sagt Nietzsche von der Sprache Wagners; er hätte es auch auf die des Zarathustra anwenden können. „Der Strich bannt die Henne; der Streich, den er führte, bannt seine arme Vernunft — den Wahnsinn nach der Tat heiße ich dies.“ Auch sonst begibt sich das Wort aus dem Sinne hinaus, um sich dem Klange eines anderen zu paaren: „Mit Donnern und himmlischen Feuerwerken muß man zu schlaffen und schlafenden Sinnen reden“ — oder: „Lieber als alles sehe ich euch, meine Freunde, den goldenen Ball werfen! Und so verziehe ich noch ein wenig auf Erden: verzeiht es mir!“ Gänzlich dem Klange geopfert erscheinen dithyrambische Ausrufe des vierten Teiles: „Wie? Ward die Welt nicht eben vollkommen? Rund und reif? O des goldenen runden Reifs — wohin fliegt er wohl?“ oder: „Ihr seid erschreckt: wird euren Herzen schwindlig? Klafft euch hier der Abgrund? Kläfft euch hier der Höllenhund?“ Auf diesen Sinnverlust unter der Gewalt des Klanges scheint kein Wort anwendbarer als ein von Nietzsche selbst für die Musik Wagners geprägtes: „Die Farbe des Klanges entscheidet hier; was erklingt, ist

beinahe gleichgültig. Raffinieren wir in diesem Punkte! Wozu uns sonst verschwenden? Seien wir im Klange charakteristisch bis zur Narrheit!“ Aber dies ist nicht die Regel. Zarathustras Gleichklänge haben oft einen sehr tiefen Sinn: „Ein Sieg soll meiner Vollendung Siegel sein“ — sagt er im Gleichwert von Klang und Gehalt; oder in Übereinstimmung mit seinen kühnsten „Umwertungen“: „‚Der Mensch muß besser und böser werden‘ — so lehre ich. Das Böseste ist nötig zu des Übermenschen Bestem.“

Vor allem zeigen die zahlreichen Neubildungen Zarathustras neben der Kunst der Anstimmung an bestehende Worte einen tiefen gedanklichen Gehalt. Nietzsche hat zwar nicht „das Sprachvermögen der Musik“, wie er es bei Wagner rühmt, aber das musikalische Sprachvermögen um ein Bedeutendes vermehrt. Zarathustra setzt der Nächstenliebe die „Fernstenliebe“ entgegen. Er sagt, indem er ebenso wohlklingend ein neues Wort wie wohlüberlegt einen neuen Gedanken prägt: „Wer aber Erstling sein will, sehe zu, daß er nicht auch Letztling werde. Wo die Laster eurer Väter sind, darin sollt ihr nicht Heilige bedeuten wollen!“ Er überrascht ganz ähnlich mit einem neugebildeten gedankenvollen Klang, wenn er predigt: „‚Es gibt sich‘ — das ist auch eine Lehre der Ergebung. Aber ich sage euch, ihr Behaglichen: es nimmt sich und wird immer mehr noch von euch nehmen.“ Er fügt zusammen: Freuden- und Leidenschaften, Einsame und Zweisame, Wohl- und Wehetäter, Dichter-Gleichnis und Dichter-Erschleichnis, Narren-Zierat und Narren-Schmierat; er vereinigt die Könige mit den Krämern in einer kräftig klingenden Neuverknüpfung,

für die ihm die Sozialdemokratie manchen Aristokratismus verzeihen würde: „Die gehen mir wider den Geschmack: alle die Zöllner und Krämer und Könige und andere Länder- und Ladenhüter.“ Aber er liebt es auch bei den musikalischen Neubildungen, den Ton überwiegen zu lassen und mit dem Wohlklang das Wesen der Dinge zu übertönen; er paart: stotzig und stolz, Neidbolde und Leidholde, neugierig und altgierig, beleu- und belügenmundet, Lecker- und Schmeckerlinge, Zucht- und Fluchthaus; besonders ausgewählt und klingend: Distel- und Tiftelköpfe, Schwarzsichtige und Schwärsüchtige. Unter derartigen Neuprägungen kann man sich nichts Rechtes vorstellen. Sie sind, gleichfalls mit einem Neuwort Zarathustras ausgedrückt, mehr Hörspiel als Schauspiel.

Die Mittel des Anklanges, des Tonspieles und der musikalischen Neubildung faßt Zarathustra zusammen zu einer Vollgriffigkeit und Akkordfülle ohnegleichen. Den Gang der Rede zu Zweiklängen zu verdoppeln ist ihm ein Kleines: „Aber dies bedeutet euch Wille zur Wahrheit, daß alles verwandelt werde in Menschen-Denkbares, Menschen-Sichtbares, Menschen-Fühlbares.“ Er zieht neue Register zu einer vielstimmigen aber phantastischen Fuge: „Es kam allem lichtscheuen Volke die Stunde für Jagd und Umzug, nicht zwar für eine wilde Jagd, sondern für eine zahme lahme schnüffelnde Leisetreter- und Leisebeter-Jagd,“ — und nun wird dem vollklingenden Zuge noch eine letzte Stimme angefügt: — „für eine Jagd auf seelenvolle Duckmäuser: alle Herzens-Mausefallen sind jetzt wieder aufgestellt! Und wo ich einen Vorhang aufhebe, da kommt ein Nachtfalterchen herausgestürzt“ — so läuft es mit verblüffender Ab-

lenkung im einstimmigen piano aus. Wie ein Orchester des Dies irae braust eine mächtige Rede dahin, welche sich auf den drei Grundnoten „Wollust, Herrschsucht, Selbstsucht“ aufbaut; sie kann hier nur kurz angedeutet werden: „Wollust: allen bußhemdigen Leib-Verächtern ihr Stachel und Pfahl, und als ‚Welt‘ verflucht bei allen Hinterweltlern: denn sie höhnt und narrt alle Wirr- und Irr-Lehrer. Wollust: dem Gesindel das langsame Feuer, auf dem es verbrannt wird; allem wurmichten Holze, allen stinkenden Lumpen der bereite Brunst- und Brodel-Ofen. Wollust: für die freien Herzen unschuldig und frei, das Garten-Glück der Erde, aller Zukunft Dankes-Überschwang an das Jetzt. . .“ Und nun setzt in den betäubenden Vielklang und die stürzende Hast der Sprachinstrumente ein neuer durchgehaltener Trompetenstoß ein: „Herrschsucht: die Glüh-Geißel der härtesten Herzensharten; die grausame Marter, die sich dem Grausamsten selber aufspart; die düstre Flamme lebendiger Scheiterhaufen. Herrschsucht: die boshafte Bremse, die den eitelsten Völkern aufgesetzt wird; die Verhöhnerin aller ungewissen Tugend; die auf jedem Rosse und jedem Stolze reitet. Herrschsucht: das Erdbeben, das alles Morsche und Höhlichte bricht und aufbricht; die rollende grollende strafende Zerbrecherei übertünchter Gräber; das blitzende Fragezeichen neben vorzeitigen Antworten . . .“ Derartige Höhepunkte der Rede mochte Nietzsche im Auge haben, wenn er seinem Erwin Rohde zuruft: „Sieh zu, alter Herzens-Kamerad, ob Kraft, Geschmeidigkeit und Wohllaut je schon in unserer Sprache so beieinander gewesen sind!“

Die Geschmeidigkeit insbesondere liegt in den Ab-

schweifungen der Sprache, in dem behenden Passagenwerk, in der durchdachten Ornamentik. Sie ist schon überall erklungen; sie bekundet sich hauptsächlich in den spielenden Beiwörtern: „Umsonst käme einer auf diese Höhe, der den letzten frohen Menschen hier suchte: Höhlen fände er wohl und Hinterhöhlen, Verstecke für Versteckte, aber nicht Glücksschachte und Schatzkammern und neue Glücks-Goldadern.“ Mit einer klingenden Arabeske wird der Honig geziert: „Aber sorgt, daß dort Honig mir zur Hand sei, gelber, weißer, guter, eisfrischer Waben-Goldhonig.“ Und den Mut, als den Ton für das Wesen Zarathustras, schmückt der Dichter mit folgenden Begleitklängen: „Dieser Mut, endlich fein geworden, geistlich, geistig, dieser Menschen-Mut mit Adler-Flügeln und Schlangen-Klugheit: der, dünkt mich, heißt heute — Zarathustra.“ Wenn Nietzsche einmal an Peter Gast schreibt: „Es gibt so viele Geheimnisse der Satz-Kadenzen,“ so lagen ihm solche Abschweifungen des Tones im Ohre. „Und wie reich er sein Leitmotiv variiert! Welche seltenen, welche tiefsinnigen Ausweichungen“ — so charakterisiert Nietzsche gleichzeitig mit der Musik Wagners, ohne es zu wollen, die Sprache Zarathustras.

Diese Ausweichungen verklingen oft im allmählichen rallentando, so im Nachtliede, welches mit einer wahrhaften „Inbrunst der Töne“ begabt ist: „Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden. — Also sang Zarathustra“ — oder sie sinken zum feinsten pianissimo ab, dessen letzte Regung und völliges Verstummen durchaus zum Be-

wußtsein kommt: „Hinweg mit dir, du selige Stunde! Lieber nimm Herberge dort — bei meinen Kindern! Eile! und segne sie vor Abend noch mit meinem Glücke! Da naht schon der Abend: die Sonne sinkt. Dahin — mein Glück —" — noch zarter und durchgebildeter in dem Abklang: „Sieh doch — still! Der alte Mittag schläft, er bewegt den Mund: trinkt er nicht eben einen Tropfen Glücks — einen alten, braunen Tropfen goldenen Glücks, goldenen Weins? Es huscht über ihn hin, sein Glück lacht. So — lacht ein Gott. Still! —" Von diesem delicatissimo bis zum fortissimo agitato hat Zarathustra die Stärkegrade des Sprachklanges erweitert und gemeistert. Am mächtigsten erdröhnen die senza tempo sich entladenden Ausbrüche des Narren vor der Stadt, der freilich zum Schluß von Zarathustra angefahren wird: „Höre endlich auf! mich ekelt lange schon deiner Rede und deiner Art!" Seine Rede lärmt also: „Speie auf diese Stadt der Krämer und kehre um! Hier fließt alles Blut faulicht und lauicht und schaumicht durch alle Adern: speie auf die große Stadt, welche der große Abraum ist, wo aller Abschaum zusammenschäumt! Speie auf die Stadt der eingedrückten Seelen und schmalen Brüste, der spitzen Augen, der klebrigen Finger — auf die Stadt der Aufdringlinge, der Unverschämten, der Schreib- und Schreihälse, der überheizten Ehrgeizigen: — wo alles Anbrüchige, Anrüchige, Lüsterne, Düstere, Übermürbe, Geschwürige, Verschwörerische zusammenschwärt: — speie auf die große Stadt und kehre um! —" Der „vielfachsten Kunst des Stiles überhaupt" konnte sich Nietzsche mit einem gewissen Rechte rühmen. Aber er hat diese vielfältige Kunst nicht nur in den parodischen

Reden des Narren und des Zauberers, sondern auch in den eigenen zuweilen wahllos und maßlos angewendet. Zwar durfte er im Ecce homo „von neuen, von unerhörten, von wirklich erst dazu geschaffenen Kunstmitteln“ des Zarathustra sprechen; er sagt, daß er sie „zu verschwenden gehabt habe“, aber man könnte richtiger, mit einer kleinen Abweichung, behaupten, daß er sie verschwendet habe.

Was Zarathustra zu verschwenden gehabt hat, das hat auch Nietzsche, der Aphoristiker, mitunter ausgegeben. Auch in der Zeit, in der er sich „mit dem Gegenteil aller Dichter tyrannisiert“ hat, gerät wohl nach den harten Wahrheiten langer Aphorismenreihen die Seele zu einem versöhnlichen Ausklang in Schwingung. Dann werden seine Aphorismen zu „Symphonischen Etuden“. Wie Nietzsche am Schluß der Fröhlichen Wissenschaft die „diamantene Schönheit“ des Zarathustra vorweg aufblitzen sieht, so läßt er auch seinen Ton verklingen, mit Vorliebe den symphonisch mächtigen, der alle Mittel zusammenfaßt. Nach den knappen und abgewogenen Aphorismen endet das letzte Hauptstück des Menschlichen-Allzumenschlichen mit einer weit ausgreifenden Kadenz, die in der Schlußfolge klangvoller Akkorde ausläuft: „Geht dem Wanderer dann die Morgensonne auf, glühend wie eine Gottheit des Zorns, öffnet sich die Stadt, so sieht er in den Gesichtern der hier Hausenden vielleicht noch mehr Wüste, Schmutz, Trug, Unsicherheit als vor den Toren — und der Tag ist fast schlimmer als die Nacht. So mag es wohl einmal dem Wanderer ergehen; aber dann kommen, als Entgelt, die wonnevollen Morgen anderer Gegenden und Tage, wo er schon im Grauen des Lichtes

die Musenschwärme im Nebel des Gebirges nahe an sich vorübertanzen sieht, wo ihm lauter gute und helle Dinge zugeworfen werden, die Geschenke aller jener freien Geister, die in ihrer fröhlichen, bald nachdenklichen Weise, Wanderer und Philosophen sind. Geboren aus den Geheimnissen der Frühe, sinnen sie darüber nach, wie der Tag zwischen dem zehnten und zwölften Glockenschlage ein so reines, durchleuchtetes, verklärt-heiteres Gesicht haben könne: — sie suchen die Philosophie des Vormittages." Ähnlich klingt unter: „Abendröte der Kunst" das vierte Hauptstück aus. Das fünfte Buch der Morgenröte setzt in der Introduktion „Im großen Schweigen" mit einem zögernden pianissimo ein, das sich bedacht zur Höhe steigert: „Hier ist das Meer, hier können wir die Stadt vergessen. . . . Der Himmel spielt sein ewiges, stummes Abendspiel, er kann nicht reden. Die kleinen Klippen und Felsenbänder, welche ins Meer hineinlaufen, wie um den Ort zu finden, wo es am einsamsten ist, sie können alle nicht reden. Diese ungeheure Stummheit, die uns plötzlich überfällt, ist schön und grausenhaft, das Herz schwillt dabei . . ." Schon von den Eingangsworten zu „Schopenhauer als Erzieher" konnte Cosima behaupten: „Außerordentlich schön und kunstvoll finde ich Ihre Einleitung — sie gemahnt an jene großartigen Introduktionen, mit welchen die Meister der Musik ihre Allegri einführen." Auch der Ausklang ist zuweilen wie ein sanftes Verstummen mit fragenden Blicken. Das letzte Buch der Morgenröte endet: „Und wohin wollen wir denn? Wollen wir denn über das Meer? Wohin reißt uns dieses mächtige Gelüste, das uns mehr gilt als irgend eine Lust? Wird man vielleicht uns einst-

mals nachsagen, daß auch wir, nach Westen steuernd, ein Indien zu erreichen hofften, daß aber unser Los war, an der Unendlichkeit zu scheitern? Oder, meine Brüder? Oder? —" Mit ähnlichem Abklingen in Frageform nach Art der Phantasien Schumanns endet das zweite Hauptstück im „Jenseits von Gut und Böse": „— — Dankbar gegen Gott, Teufel, Schaf und Wurm in uns, neugierig bis zum Laster, Forscher bis zur Grausamkeit, mit unbedenklichen Fingern für Unfaßbares, mit Zähnen und Mägen für das Unverdaulichste, bereit zu jedem Wagnis, Dank einem Überschuß von freiem Willen, mit Vorder- und Hinterseelen, denen keiner leicht in die letzten Absichten sieht, mit Vorder- und Hintergründen, welche kein Fuß zu Ende laufen dürfte .... Haushälterisch im Lernen und Vergessen, erfinderisch in Thematen, mitunter Nachteulen der Arbeit auch am hellen Tage: ja, wenn es nottut, selbst Vogelscheuchen — und heute tut es not: nämlich insoferne wir die gebornen, geschwornen, eifersüchtigen Freunde der Einsamkeit sind, unserer eignen, tiefsten, mitternächtigsten, mittäglichsten Einsamkeit: — eine solche Art Menschen sind wir, wir freien Geister! und vielleicht seid auch ihr etwas davon, ihr Kommenden? — ihr neuen Philosophen? —" Mit einer mächtigen Instrumentenfülle dagegen steigert sich bis zum Schluß das letzte Hauptstück des Jenseits, desgleichen das Ende in der Genealogie der Moral. Ein wildes strepitoso beschließt die dröhnenden Anklagen des Antichristen.

Diese Tonandeutungen könnten zu einer musikalischen Auflösung des Gesamtwerkes weiterentwickelt werden. Nietzsche selbst spricht von einem „tempo lento" im „Willen zur Macht"; er schreibt an Peter Gast, daß es „kein

Seitenstück zum ersten Buche der Umwertung in puncto Orchesterklang“ gäbe; er nennt in der Vorrede von 1886 die frühe Geburt der Tragödie „irgend eine Musik und Flötenkunst“. Vor allem ist die Musik des Zarathustra in der Dichtung als Ganzem zu suchen, wenn sie naturgemäß auch nur im einzelnen zu Gehör gebracht werden konnte. Erst der „weitgespannte Rhythmus“, wie Nietzsche ihn nennt, und der Reichtum und die Gewalt des Klanges gelangen durch den Schwarm der Gestalten und das Dunkel der Gedanken hindurch zu einem siegreichen Werte. „Ich finde als Vorzeichen zum Zarathustra“, sagt Nietzsche, indem er seiner südlichen Wandlung gedenkt, „eine plötzliche und im Tiefsten entscheidende Veränderung meines Geschmackes, vor allem in der Musik. Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; — sicherlich war, eine Wiedergeburt in der Kunst zu hören, eine Vorausbedingung dazu.“ Demgemäß fordert er: „Man muß vor allem den Ton, der aus Zarathustras Munde kommt, diesen halkyonischen Ton richtig hören, um dem Sinn seiner Weisheit nicht erbarmungswürdig Unrecht zu tun.“ Aber er zweifelt mit Recht, wenn auch zu ausschließlich, daran, „daß jemand heute imstande ist, Zarathustras Gesamt-Ton klingen zu hören.“ Wir werden es, nach dem Anhören der verschiedenartigsten Taktgruppen, begründet finden, daß Nietzsche den Zarathustra „unter die Rubrik der Symphonien“ rechnet. „Sind Sie zufrieden auch mit dem Finale meiner Symphonie?“ schreibt er an Peter Gast; und ein andermal: „Dies ist das Motto zum zweiten Teil. Aus ihm ergeben sich andere Harmonien und Modulationen als im ersten Teil.“

Der Versuch, Nietzsches Werk als Musik zu deuten, muß, wenn auch nur tastend, von den hörbaren Schöpfungen aus den Endweg an das geheime Gedankenwesen betreten. Die Musik ist die Triebkraft von Nietzsches Gedanken. „Hat man bemerkt," ruft er begeistert aus, „daß die Musik den Geist frei macht? Dem Gedanken Flügel gibt? Daß man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird?" Und über den „Fall Wagner" schreibt er an Georg Brandes: „Ich bin glücklicherweise bis zu dem Grade Musiker von Instinkt, daß mir über die hier vorliegende letzte Wertfrage von der Musik aus das Problem zugänglich, löslich erscheint." Aber seine Gedanken sind mit dem Wesen der Musik auch durchsetzt. Er gehört zu denjenigen, „die, unmittelbar verwandt mit der Musik, in ihr gleichsam ihren Mutterschoß haben und mit den Dingen nur durch unbewußte Musikrelationen in Verbindung stehen." So sind ihm die Worte nur „Tonzeichen für Begriffe". So läßt er den Zarathustra jene zufriedenen Worte sprechen: „Wie lieblich ist es, daß Worte und Töne da sind. Sind nicht Worte und Töne Regenbögen und Scheinbrücken zwischen Ewig-Geschiedenem?" So verhelfen ihm Worte und Töne als Scheinbrücken zu seinen letzten Umwertungen. Klänge wie „besser und böser" umspielen ihm den Weg in sein Jenseits von Gut und Böse. Ähnliche etymologische Spielereien, die zum Teil falsch, zum Teil richtig sind, erleichtern ihm mit verführerischem Klingen die Genealogie der Moral. Schon als junger Student spricht er die Hoffnung aus, einen philologischen Stoff zu finden, den er musikalisch behandeln könne. Einen solchen bringt er in der Geburt der Tragödie zum Er-

klingen. Und wie er in jener Frühzeit auf der Sprache, „wie auf einer Klaviatur spielen lernen“ will, so bildet sich in seinem Innern auch eine Klaviatur des Denkens, auf welcher er improvisiert und phantasiert. Sehr bedeutungsvoll vergleicht er in der Fröhlichen Wissenschaft ein derartiges Phantasieren des Lebens und der Gedanken: „Man wird an jene improvisierenden Meister der Tonkunst erinnert, denen auch der Zuhörer eine göttliche Unfehlbarkeit der Hand zuschreiben möchte, trotzdem, daß sie sich hier und da vergreifen, wie jeder Sterbliche sich vergreift. Aber sie sind geübt und erfinderisch, und im Augenblick immer bereit, den zufälligsten Ton, wohin ein Wurf des Fingers, eine Laune sie treibt, sofort in das thematische Gefüge einzuordnen und dem Zufalle einen schönen Sinn und eine Seele einzuhauchen.“ Dieser Spielweise ist Nietzsches Gedankenarbeit vergleichbar. Aus seiner Leidenschaft der Problemstellung könnte man das unermüdliche und immer neuartige Anschlagen einer Klaviatur vernehmen, aus der Lust an der ewigen Wiederkunft der Dinge die Kunst des Refrains und des Symmetrienspieles der Töne, aus der Umwertung der Werte die Kraft der Modulation. Für Nietzsche wird alles zur Musik. Der Mensch ist ihm ein Instrument, welchem er, „sei es auch noch so verstimmt, etwas Hörbares abgewinnen kann.“ Seine eigenen Erlebnisse und Zustände werden ihm zu einer „Skala von Tönen, auf der das Übergewicht auf seiten der selteneren, ferneren, dünneren Tonlagen gegen die normalen, mittleren liegt.“ So könnte man die Gesamtheit Nietzsches in Töne auflösen, seine Kunst wie sein Leben als eine Musik von unerhörter Feinheit und Stärke empfinden. Bis ans

Ende hält sein Ton. — Sein Turiner Tag „klingt ab“ — mit Zarathustra zu reden. Er stirbt in der völligen Finsternis, „wie ein Ton zerbricht in kalter Nacht“.

* *
*

In den ersten Tagen der Umnachtung hat Nietzsche an Peter Gast geschrieben: „Singe mir ein neues Lied: die Welt ist verklärt und alle Himmel freuen sich.“ Diese verzückten Worte haben sich in das Dunkel verirrt als ein letzter Rest von der brausenden Gesamtheit des wachen Lebens. Sie bekunden die Gewalt der Musik. In ihnen klingt noch einmal unter der Sehnsucht nach neuen Tönen das altgeliebte Glaubenslied einer unbesiegten Herkunft.

Zwischen Dichtung und Philosophie

Gesammelte Aufsätze von **Johannes Volkelt,** Professor der Philosophie an der Universität Leipzig. VII, 389 Seiten gr. 8⁰. In Leinen M 8.—, in Halbfranz M 10.50

Inhalt: I. Lebens- und Weltgefühle in der Lyrik des jungen Goethe — II. Fausts Entwicklung vom Genießen zum Handeln in Goethes Dichtung — III. Die Philosophie der Liebe und des Todes in Schillers Jugendgedichten — IV. Was Schiller uns heute bedeutet — V. Jean Pauls hohe Menschen — VI. Grillparzer als Dichter des Zwiespaltes zwischen Gemüt und Leben — VII. Grillparzer als Dichter des Willens zum Leben — VIII. Grillparzer als Dichter des Komischen — IX. Die Lebensanschauung Friedrich Theodor Vischers — X. Kunst, Moral und Kultur — XI. Bühne und Publikum.

„. . . Wem es ernst ist um die tiefere Erfassung eines Kunstwerkes von innen, aus dem geheimnisvollen Ansatzpunkt in der Lebensstimmung seines Dichters, wer sich den Blick für literarische Eigenart schärfen, das Herz für den Genuß auch außergewöhnlicher dichterischer Erzeugnisse ausweiten und damit sein eigenes Urteil klären lassen will, dem sei Volkelts Buch als kostbare Gabe eindringlich empfohlen." Das humanistische Gymnasium.

Moderne Propheten

von **Karl Rösener.** Erster Band: Hartmann, Tolstoi, **Nietzsche.** V, 224 Seiten 8⁰. Leinwandband M 3.—. Das Werk ist auf mehrere Bändchen berechnet. Der zweite Band wird enthalten: Carlyle, Ruskin, Emerson.

„Der Verfasser läßt dem Streben eines jeden von ihm behandelten ‚Propheten' volle Gerechtigkeit widerfahren und übt an ihnen maßvolle Kritik; überall tritt uns eine klare, religiös-sittlich gefestigte Persönlichkeit entgegen. Der Ton der Darstellung ist vornehm und dabei doch im besten Sinne populär." Literarisches Zentralblatt. — „. . . Betrachtet man das Bild im großen und ganzen, das der Verfasser gezeichnet hat, so wird man einen tiefen klärenden Eindruck von demselben bekommen und mit Spannung der Fortführung und Ergänzung dieser wahrhaft eigenartigen, interessanten Gemäldegalerie entgegenblicken." Reichsbote. — „Rösener hat eine gute und feine Art, uns in das Wesen der Fragen einzuführen." Düna-Ztg.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München